Münster 1935 No 26 Phil DiS

KLASSISCHE
PHILOLOGIE

DIE FRAUEN- UND JÜNGLINGS-GESTALTEN IN VERGILS AENEIS

INAUGURAL - DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
AN DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN UND
NATURWISSENSCHAFTLICHEN FAKULTÄT
DER WESTFÄLISCHEN WILHELMS - UNIVER-
SITÄT ZU MÜNSTER

VORGELEGT VON
ALFRED KOSTHORST
AUS WESEL

1934

Druck: Heinr. Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Dekan: Prof. Dr. Eitel
Referent: Prof. Dr. Beckmann

Tag der mündlichen Prüfung: 30. V. 1933.

Patris memoriae

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorwort	VII
Die Göttinnen:	
Venus	10
Juno	26
Die menschlichen Frauen:	
Dido	32
Anna	72
Frauen in einer Gesamtheit:	
Die Latinischen Frauen	83
Die Troischen Frauen	84
Die eheliche Liebe der Frau:	
Creusa	86
Andromache	89
Die Mutterliebe:	
Andromache	90
Die Mutter des Euryalus	91
Die Schwesterliebe:	
Juturna	94
Die übrigen Frauen:	
Camilla	95
Lavinia	95
Amata	96
Die Jünglinge:	
Jünglinge in einer Gesamtheit	98
Nisus und Euryalus	99
Pallas	106
Ascanius	107
Amor	109

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555426_0240

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung hat es sich zum Ziel gesetzt, die Frauen- und Jünglingsgestalten der Aeneis in ihrer Entwicklung, Eigenart und Bedeutung darzustellen. Dabei zeigt sie beständig, wie im Wesentlichen durch *Richard Heinzes* Werk über „Vergils epische Technik" der Grund für alle weiteren Untersuchungen gelegt ist, und wie sehr auch sie diesem Werke verpflichtet ist. Trotzdem wurde der Versuch gemacht, durch Einzelinterpretationen die Arbeit *Heinzes* weiterzuführen und zu ergänzen. Als die geeignete Methode dafür ergab sich die vergleichende Betrachtung der älteren Epiker, *Homers* und des *Apollonios Rhodios*. Diese Methode führte einmal zu bestimmterer Erkenntnis des Charakters vergilischer Frauen und Jünglinge, dann aber auch zu schärferem Erfassen des vergilischen Stiles überhaupt. Besonderen Nachdruck legt die Untersuchung auf die Darstellung und Begründung der seelischen Haltung der Personen, wie es der künstlerischen Eigenart *Vergils* entspricht. — Die Gliederung „göttliche Frauen, menschliche Frauen, Jünglinge" ergab sich zwanglos, sodaß ein eigenes Inhaltsverzeichnis lediglich zur besseren Übersicht beigefügt wurde. Demgemäß stuft sich die Darstellung in der Art, daß nach der Behandlung der Göttinnen, die noch weniger klar spezifisch Vergilisches zeigt, der Beschreibung Didos das Hauptaugenmerk zugewandt wurde, um endlich in den Jünglingsgestalten *Vergil* als ganz eigenen Schöpfer zu zeigen.

DIE GÖTTINNEN

Götter und göttliches Wirken erscheinen in die Aeneis einbezogen; wenn also in *Vergils* Werk eine geordnete Vielheit olympischer Götter, eine Art Götterstaat existiert, steht es dem alten homerischen Epos nahe. Dieser Satz bedarf im einzelnen der Erläuterung wie der Modifizierung, da sich bei dem jüngeren Dichter natürlich Abweichungen und Verschiedenheiten zeigen; grundsätzlich ist jedoch die Geschlossenheit der vergilischen Götterwelt [1]) zu betonen, zumal ein zeitlich in der Mitte zwischen *Homer* und *Vergil* stehender Dichter wie *Apollonios Rhodios* diese Geschlossenheit nicht aufweist [2]). Durch die Betonung des Fatums und der Aufgabe, die er ihm zuweist, erreicht *Vergil* eine weit über *Homer* hinausgehende Einheit. Trotzdem ist bei den Einzelgöttern nicht auf ein Widerspiel untereinander und auf Verschiedenheit der Stellung zu den Menschen verzichtet; dieser Sachverhalt läßt sich gerade bei den Göttinnen am wirksamsten verdeutlichen.

Ich versuche daher im Folgenden, die Hauptgestalten der Göttinnen im Zusammenhang mit ihrer göttlichen Umwelt wie im Umgang mit ihren menschlichen Schützlingen, für sich allein wie im Unterschied zu ihrer Gestaltung durch die früheren Epiker darzustellen.

Ein Göttinnenpaar hebt sich durch ein besonderes Verhältnis zu den Menschen von den übrigen Göttern ab: Juno und Venus [3]).

Wo andere Götter auftreten, erscheinen sie mehr untergeordnet als selbständig handelnd; das darf in gewissem Umfang selbst von Juppiter gesagt werden, der als Vollstrecker und Ver-

[1]) Das veranschaulicht äußerlich das Bild der Olympierversammlung X iff. (besonders 1—15 u. 116/17).

[2]) Vgl. *L. Klein*, S. 72/73. (Ich zitiere nur nach den Namen der Verfasser, die Buchtitel sind im Verzeichnis angegeben; nur bei Autoren mit mehreren Werken ist ausführlich zitiert.)

[3]) Vgl. hier kurz *W. F. Otto*, S. 21.

walter des Fatums aus freier Initiative geborene Handlungen nicht ausführt[4]; seinem eigenen Willen unterworfen, ist er nur Gott, weil eben sein Wille und das Fatum eins sind[5]. Obwohl natürlich auch die Göttinnen nicht dem Willen des Fatums entgegenhandeln können, stellen sie sich bisweilen doch in eine gewisse Opposition, wenn zeitweise das eigene Wollen sie beherrscht. Hier wird es minder wichtig sein, das Verhältnis zwischen Fatum und Göttern darzustellen (obwohl diese religionsphilosophische Erörterung reizvoll wäre), als vielmehr das Wesen der Einzelgöttinnen für sich zu erfassen.

Juno und Venus sind am Tun und Treiben der Menschen interessiert und nehmen durch Anstiften, Planen oder persönliches Eingreifen tätigen Anteil daran. Das ist ganz in der Art *Homers*. *Homer* geht freilich so weit, die Mehrzahl der Olympier Partei ergreifen zu lassen; *Vergil* genügen diese beiden Göttinnen als Antipoden; sie sind Rivalinnen, denen es letztlich um die Person des Aeneas geht. Ein solches Gegenüberstellen weisen die Argonautica des *Apollonios Rhodios* nicht auf; *Apollonios* läßt sich dadurch, daß er alle Götter seinen Helden günstig gesinnt sein läßt — Zeus' Groll nach der Ermordung des Apsyrtos ist nur episodisch, er beherrscht nicht die Gesamterzählung und erscheint nur zwangsläufig als Folge der Untat —, ein dramatisch überaus wirksames Mittel entgehen[6]. Wie anders *Vergil* verfährt, wird die Untersuchung im einzelnen zeigen.

Ich wende mich zunächst der Behandlung der Göttin Venus zu.

Venus.

Venus ist die hilfreiche, schützende Gottheit in der Aeneis. Bereits in der Ilias erfährt Aeneas den Beistand seiner göttlichen Mutter (E 311 ff.), aber es wird nicht der Eindruck hervorgerufen, als ob Aeneas der besondere Schützling Aphrodites sei; der erläuternde Zusatz von der Abstammung des Aeneas gibt nur knapp die Begründung für das Einschreiten der Göttin. Und wenn die Liebesgöttin ihre Hilfe auch anderen, wie z. B. Alexandros (*Γ* 373 ff.), nicht vorenthält, ist es deutlich, daß nicht ein

[4]) Vgl. unten S. 24.
[5]) Über das Fatum handelt eingehender *Heinze*, S. 293 ff.
[6]) Vgl. *Klein*, a. a. O. S. 71.

einzelner ständig unter dem Schutz einer Gottheit steht, sondern daß die erwähnte Szene in rein episodischem Charakter eins der vielen Ereignisse darstellt, die im Verlauf der Schlachtenschilderungen der Ilias göttliche Hilfe an den Menschen offenbaren. Anders ist es in der Aeneis. Hier steht Aeneas allein, freilich als Vertreter und Haupt eines Stammes, in einem ständigen Schutzverhältnis zu seiner göttlichen Mutter. Dieses Beschränken ist keine Neugestaltung *Vergils*: es tritt ganz klar schon in der Odyssee hervor. Athene ist da das beste Beispiel der hilfreichen Gottheit, deren ganze Tätigkeit einem besonderen Günstling zugutekommt, und das Verhältnis Venus—Aeneas findet sein Urbild nicht in dem Mutter-Sohn-Verhältnis von Thetis und Achill in der Ilias, wie man anzunehmen geneigt sein könnte, sondern in dem der Athene zu Odysseus in der Odyssee.

Auffällig ist, daß Venus ihre schützende Hand nicht immer über Aeneas ausgestreckt hält, denn nachdem beim Auszug aus Troia ihre Mitwirkung hervorgetreten war (II 588-620, I 382), hört während der ganzen Zeit der Irrfahrten ihre Hilfe auf, und erst mit der Landung an der Küste Libyens setzt ihre tätige Hilfe wieder ein, um dann nicht mehr nachzulassen. Die gleiche Erscheinung ist in der Odyssee zu beobachten: Odysseus mußte während der langen Fahrten auf Athenes Hilfe verzichten und beklagt sich ihr gegenüber zweimal darüber (ϱ 325, ν 316 ff.) [7]. *Homer* läßt die Göttin ihr Verhalten rechtfertigen (ν 341/2). Diese Motivierung fehlt bei *Vergil*. Der Grund liegt in der stufenweisen Enthüllung der Bestimmung des Aeneas [8], wodurch Zurückhaltung der göttlichen Mutter in III von vornherein gegeben war. Freilich ist nun, wie *Heinze* mit guten Gründen dargelegt hat [9], das III. Buch erst nach I, II und IV—VI, in denen Venus' Hilfe öfters sich zeigt, entstanden. So bleibt eine Schwierigkeit, die auch dann nicht ganz behoben wird, wenn man berücksichtigt, daß die Bewährung im Leid auch ohne göttlichen Zuspruch oder Beistand erfolgen mußte. Wenn außerdem der Held in seiner Erzählung alle Taten nur dem göttlichen Eingriff hätte verdanken müssen, würde dadurch der Eindruck des Heldenhaften kaum verstärkt worden sein. Auch ist *Vergil* im Gegensatz zu *Homer* im

[7] S. *Heinze*, S. 98/99.

[8] Die progressive Darstellungsart entwickelt *Heinze* in seiner Analyse des III. Buches.

[9] S. 87 ff.

allgemeinen mit dem Heranziehen göttlicher Personen sparsamer und fügt sie nur bei wirklich wichtigen Anlässen ein. Wenn das nicht genügt, muß man sich mit dem Gedanken an das autoritative Vorbild *Homers* zufrieden geben. Wie weit *Vergil* homerische Bildungen bestimmt haben, zeigt die Begegnung von Venus und Aeneas vor Karthago (I 314—417). Die Szene, die ich in anderem Zusammenhang noch behandeln werde [10]), findet in dem Begegnen von Athene und Odysseus nach dessen Landung auf Ithaka (ν 221—Schl.) eine Entsprechung. Es ist zu beachten, daß sich bei *Vergil* diese Szene zu Anfang des Werkes findet, bei *Homer* dagegen erst da, wo sich die Erzählung allmählich dem Schluß nähert. Nur an dieser Stelle wird bei *Vergil* die Göttererscheinung ausführlich berichtet. Der Bericht gewinnt eingangs an intensiver Wirkung; das ist wichtig, wenn wir die zweite Erscheinung hinzuziehen (II 589 ff.); würde die Reihenfolge geändert, so ergäbe sich eine geringere Wirkung.

Grundsätzlich ist zu bemerken, daß die homerische und die vergilische Szene verschiedene Voraussetzungen und Haltungen aufweisen: bei *Homer* ist heiteres Spiel über das noch nicht wiedererkannte, aber doch endlich erreichte Vaterland, was bei *Vergil* göttliche Hilfe in der Unsicherheit eines fremden Landes ist; und auch die Andersartigkeit der Charaktere des „magnanimus" und des „*πολύτροπος*" bedingt ein verschiedenartiges Schützlingsverhältnis. Ferner werden sich durch eine nähere Vergleichung Besonderheiten nachweisen lassen.

Bei *Vergil* hatte Venus dem Aeneas alles Wissenwerte über Land und Leute gesagt und ihm dann, als er frei [11]) von sich und seinen Mühen sprach, Mut zugesprochen; dagegen hat Athene dem Odysseus versichert, in Ithaka gelandet zu sein, und hört sich dann seine listig-wohlgesetzten Worte an. Dann folgt jeweils die Epiphanie der Göttin; wie sie beim einzelnen Dichter erfolgt, ist beachtenswert.

Athene war dem Odysseus als Jüngling entgegengetreten:

„*ἀνδρὶ δέμας εἰκυῖα νέῳ ἐπιβώτορι μήλων,*
παναπάλῳ, οἷοί τε ἀνάκτων παῖδες ἔασιν,
δίπτυχον ἀμφ' ὤμοισιν ἔχουσ' εὐεργέα λώπην.
ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσι πέδιλ' ἔχε, χειρὶ δ' ἄκοντα". (ν 222-25)

[10]) S. unten S. 32/33.

[11]) Man beachte den Unterschied im Charakter des Helden dem *πολυμῆτις Ὀδυσσεύς* gegenüber, der hier besonders deutlich wird.

Dann aber verwandelt sie sich

„ . . . δέμας ὀ' ἴκτο γυναικὶ
καλῇ τε μεγάλῃ τε καὶ ἀγλαὰ ἔργα ἰδυίῃ . . . “ (288/9)

und gibt sich dadurch wie durch die folgenden Worte, in denen sie Odysseus' listige Klugheit lobt, aber ihm vorwirft, sie nicht erkannt zu haben, als seine göttliche Beschützerin zu erkennen.

Auch bei *Vergil* haben wir eine Verwandlungsszene, aber der Unterschied ist innerlich wie äußerlich bedeutend. Venus war dem Aeneas entgegengekommen

„virginis os habitumque gerens et virginis arma.
. . . . . .
namque umeris de more habilem suspenderat arcum
venatrix dederatque comam diffundere ventis,
nuda genu nodoque sinus collecta fluentis“ (I 315—320),

und nach den wechselseitigen Worten erfolgt die Verwandlung der Jägerin in die Göttin:

„. . . . avertens rosea cervice refulsit
ambrosiaeque comae divinum vertice odorem
spiravere; pedes vestis defluxit ad imos.“ (402—4)

Der Eindruck, den die vergilische Szene hinterläßt, ist der bewußter Erhabenheit und göttlicher Schönheit. Nicht ohne Grund fließt das kniefreie Jägerinnengewand bei der Göttin lang bis auf die Füße herab. Das Haar, vorher dem Spiel der Winde überlassen [12]), haucht himmlischen Duft aus. Das sind zwar Äußerlichkeiten; aber sie sind deshalb bedeutsam, weil sie der Göttin, auf deren Wesensart es ankommt, ganz bestimmte Züge verleihen. *Vergil* kann sich die Gottheit nur groß vorstellen, und so eignen der Venus schon hier Züge von Würde und Hoheit, die der Anschauung des Römers sehr entgegenkamen, Züge, die bei der Athene *Homers* an dieser Stelle zurücktreten. In der erwähnten Szene der Odyssee tritt zwar eine Verwandlung ein, die zur Erkennung beitragen soll; nicht aber ist diese Verwandlung zur Epiphanie der Göttin gesteigert. *Homer* läßt das Erkennen der Göttin durch die Menschen sonst so vor sich gehen, daß sie plötzlich entschwindet (α 320 als Vogel, γ 372 als Adler); nur einmal

[12]) Hier verweise ich auf *Huber*, der S. 59 die Methode der hellenistischen Dichter bespricht, wenn sie die Haartracht behandeln; dabei ist die Abweichung von *Vergils* Intentionen evident.

schließt Telemach aus dem Glanz im Raum auf die Anwesenheit eines Gottes (α 33 ff.). Die Szene hier bleibt vollends beim graziösen Spiel stehen. Das Wechseln der Gestalten erscheint als Selbstzweck, nirgend wird der Gehalt der Situation annähernd so ausgeschöpft wie bei *Vergil*.

Aus der vergleichenden Betrachtung ergibt sich — immer in Anschauung der Verschiedenheit der Grundhaltung — eine menschliche Nähe der Gottheit bei *Homer*, die zu der ehrfurchtsvollen Haltung bei *Vergil* beträchtlich kontrastiert, ein Unterschied, den die griechische und römische Religion überhaupt aufweisen. Die beiden göttlichen Personen Athene und Venus lassen sich zwar nur in beschränktem Maße miteinander vergleichen, denn der Wesensunterschied der Göttinnen ist ebenso groß wie vorher die Charakterverschiedenheit ihrer Schützlinge, und auch die Situationen sind nur bedingt vergleichbar. Trotzdem sind die Abweichungen, die sich im Verhalten zu den Schützlingen ergeben, in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich. Daß Athene ihre Vorliebe für Odysseus mit seiner listigen Klugheit begründet, vor ihm selbst davon spricht und sich dann mit ihm in Parallele stellt (ν 291—99), ist mehr offenherzig als hoheitsvoll; wenn sie sich darauf aber seine unverhohlenen Vorwürfe (312—23) anhört und sich entschuldigt (341—3), und wenn sie sich neben Odysseus unter den Ölbaum setzt[13]) (370), um mit ihm zu beraten, so erscheint das garnicht erhaben. *Vergils* Göttin dagegen vergibt ihrer Göttlichkeit nicht das Geringste, obwohl ein vertrauterer Umgang hier nicht befremdet hätte, da Aeneas ihr Sohn und kein beliebiger Schützling ist. Nur aus den knappen Worten

„nec plura querentem passa Venus"

ist die Liebe zum Sohn zu erschließen, die sich sonst eben nur darin zeigt, daß die Göttin sich überhaupt einem Menschen offenbart. So braucht *Vergil* keine Mittel wie Lächeln oder Streicheln, die *Homer* zur Verdeutlichung der Gesinnung Athenes anwendet (ν 287/8), weiß aber dennoch die Göttin als mütterlich zu zeichnen, ohne die Erhabenheit preiszugeben. Auch des Aeneas Entgegnung

[13]) Hier liegen schon die Wurzeln späterer hellenistischer Kleinmalerei. Ähnliches findet sich von Theokrit bis zu *Vergils* Tityrus, „recubans sub tegmine fagi", also zu dem *Vergil* der Eclogen mit den weitaus anderen Intentionen, als wir sie oben erkannten.

„quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis
ludis imaginibus? cur dextrae iungere dextram
non datur ac veras audire et reddere voces?“ (I 407/9)

enthält weniger die Vertraulichkeit des Odysseus (z. B. ν 370, υ 30 ff., χ 208—10), als vielmehr den Schmerz des Sohnes, die Mutter jetzt, wo er sie recht eigentlich erkannt hat, nicht sprechen zu können. Aeneas ahnt von Anfang an in der Jägerin die Gottheit und bleibt auch nach der gegenteiligen Beteuerung der Venus bei der Anrede „dea“; das läßt erkennen, wie sehr *Vergil* bestrebt ist, die Göttin groß erscheinen zu lassen [14]), sodaß das Göttliche selbst die menschliche Hülle durchdringt. Aus den Worten „falsis ludis imaginibus“ auf Erscheinungen und Hilfe schon während der Irrfahrt zu schließen, erscheint mir gewagt. *Heinze* deutet S. 98/99 mit Recht auf die Ähnlichkeit bei *Homer* hin „οὐ γὰρ αὐτὴν παντὶ εἴσκεις“ (ν 313) und meint, daß der gesamte Komplex *Vergil* nicht unbeeinflußt gelassen hat. Doch scheinen m. E. die Worte auch aus der Situation allein verständlich.

Die beiden Eigenschaften der mütterlichen Sorge und der göttlichen Würde lassen sich noch weiter verfolgen; besonders in der nächtlichen Szene beim Brand Ilions treten sie hervor.

Aeneas ist nach schweren Straßenkämpfen zum Königspalast gekommen, aber er wird nur noch Zeuge vom Tode des Priamus. Der Brand der Stadt und der Tod in allen Gestalten ringsum lassen ihn die Zwecklosigkeit jeden Widerstandes erkennen. Auf diesem Höhepunkte der Schilderung läßt der Dichter die Venus ihrem Sohne erscheinen:

„. . . pura per noctem in luce refulsit
alma parens, confessa deam qualisque videri
caelicolis et quanta solet . . .“ (II 590—592).

Aeneas wird hier gewürdigt, die göttliche Mutter in der ganzen Pracht und dem himmlischen Glanze [15]) zu schauen, der ihrer Hoheit zukommt. Die göttliche Würde mindert aber das Empfinden der Frau und Mutter keinesfalls, sondern verhilft im Gegenteil dazu, ihm sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Venus' Worte

[14]) Vgl. hier das, was *E. Fraenkel* „Gedanken zu einer deutschen Vergilfeier“ S. 29 über die Götter *Vergils* allgemein sagt.

[15]) roseo ore (593) soll den Eindruck offenbar noch verstärken; trotzdem der Ausdruck unserem Geschmack nicht entspricht und eher abschwächend oder zierlich statt groß erscheint, darf man *Vergils* Absicht, gerade dadurch zu steigern, nicht verkennen.

in ihrer Gesamtheit dienen dazu (594—620), in einem Augenblick, wo die höchste Not das Äußerste eingibt, das Schlimmste zu verhüten und das ganze furchtbare Geschehen als Willen der Götter und von ihnen gefördert erscheinen zu lassen:

„non tibi Tyndaridis facies invisa Lacaenae
culpatusve Paris, *divom* inclementia, *divom*
has evertit opes sternitque a culmine Troiam [16]. (601—03)

Das grandiose Bild [17] der Götterteilnahme an Troias Zerstörung (604—18) zeigt das im einzelnen. Damit weist die Mutter Aeneas erstmalig auf etwas hin, dessen Befolgung im Ablauf der späteren Leidensjahre ihn zum *pius Aeneas* machte, auf den Willen der Götter. Der Ursprung dieser weitgefaßten pietas liegt in dem pietas-Verhältnis zu Vater und Mutter; es ist nicht unwichtig, wenn gerade die Mutter dem Aeneas die ersten Lehren über die pietas gibt. Freilich geht sie, und das ist für die Ökonomie der Erzählung wichtig, nicht so weit, über die spätere Zukunft etwas auszusagen; ihr Gebot erstreckt sich nur auf das Nächstliegende, nämlich nach Vater, Gattin und Sohn zu sehen und zu fliehen. Dafür, daß Aeneas das trotz der ringsum lauernden Gefahren vermag, verheißt sie ihm voll mütterlicher Liebe ihren Schutz:

„nusquam abero et tutum patrio te limine sistam" (620).

Die Liebe zum Sohn scheint mir aus der Mahnung, nicht gegen den Willen der Götter zu handeln, nicht weniger ersichtlich, als aus dem Umstand, daß sie ihn von einem entscheidenden Schritt zurückhält

„— — — dextraque prehensum
continuit roseoque haec insuper addidit ore:
nate, quis indomitas tantus dolor excitat iras?" . . (592—4).

Was das für ein Schritt [18] war, ist hier weniger wichtig als das Faktum der Abwendung durch Venus. Daß sie auch in dieser

[16] Die gleiche Grundstimmung liegt vor in Hom. *Γ* 164/65:
„οὔ τί μοι αἰτίη ἐσσί. θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν
οἵ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν . . ."

[17] Näheres *Heinze*, S. 51 ff., der auch das Bedenkliche der Anforderung an die Vorstellungskraft bei diesem Kolossalgemälde hervorhebt, dgl. die Steigerung des Motivs der Hellsichtigkeit Hom. E 172 gegenüber.

[18] Die Absicht, Helena zu ermorden, wie das die Helenaepisode (567—68) angibt, wird es nach *Vergils* Intentionen kaum gewesen sein; denn abgesehen von sprachlichen Härten, die Thilo, Leo, Peerlkamp aufzeigten, und

ernsten Situation „etwas Tändelndes behält“ [19]), leuchtet mir nicht ein; sie stellt zwar zunächst verwunderte Fragen und beruhigt Aeneas dann erst wegen des Schicksals seiner Angehörigen (595—600); doch vermag ich darin nichts zu sehen, was der Größe ihrer Erscheinung Abbruch tut; und die knappe Art, mit der sie ihre mütterliche Liebe zum Ausdruck bringt, steht m. E. in Übereinstimmung mit der schönen Herbheit, die wir im I. Buch beobachteten.

Die gleichen beiden Eigenschaften glaube ich dort erkennen zu können, wo Venus ihrem Sohn die neuen Waffen bringt (VIII 608 ff.) Wieder ist der Dichter bestrebt, das Überirdische der Himmelserscheinung zum Ausdruck zu bringen:

„at Venus aetherios inter dea candida nimbos
dona ferens aderat.“

Dabei entdeckt sie sich nur dem Aeneas:

„. . . . natumque in valle reducta
ut procul egelido secretum flumine vidit,
talibus adfata est dictis seque obtulit ultro . .“

Man könnte vermuten, daß ein Erscheinen vor vieler Augen hier die Großartigkeit gesteigert hätte, zumal Homer Thetis beim Überbringen der Waffen dem Achill nebst seinen Myrmidonen sichtbar sein läßt (T 1—36);
und dort ist der Eindruck groß:

Μυρμιδόνας δ’ἄρα πάντας ἔλε τρόμος, οὐδέ τις ἔτλη
ἀντην εἰσιδέειν, ἀλλ’ ἔτρεσαν . . . . .“. (14/15).

Gleichwohl ist *Vergils* Art, das Große darzustellen, nicht minder eindrucksvoll. Für ihn schien es, weil eben die Gottheit für die Menschen zu groß ist, nicht angängig, der großen Masse an dem Einzigartigen Anteil zu gewähren. Nur die Augen des Sohnes werden von der Göttinmutter den überirdischen Erscheinungen erschlossen. Dies, in sich schon ein Zeichen ihrer mütterlichen Liebe, bleibt nicht das einzige Merkmal:

---

von sachlichen Unstimmigkeiten, verweist schon die alleinige Überlieferung durch Servius auf die Wahrscheinlichkeit der Unechtheit dieser Episode (vgl. *Heinze*, S. 45 ff.). Man wird hier eine nicht von *Vergil* ausgefüllte Lücke annehmen können, in die des Aeneas beinahe ausgeführte Absicht zu sterben gehören dürfte (vgl. dazu *Heinzes* Ausführungen).

[19]) *Heinze*, S. 48; vgl. das Urteil St. Beuves.

„dixit et amplexus nati Cytherea petivit" (615).

Homer gibt an dieser Stelle nur die stereotype Formel

„ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν" (*T* 7),

die eine besondere Innigkeit nicht erkennen läßt[20]). Hier, aber auch nur hier, vor den entscheidenden Kämpfen, gibt Venus der Regung mütterlichen Empfindens nach, daß sie den Sohn umarmt. Vorher war dies Empfinden natürlich auch vorhanden, davon zeugt die ständige Sorge um Aeneas, aber die Hoheit der Göttin stand dem unmittelbaren Ausdruck des Muttergefühls entgegen. Hier fallen diese Schranken, wo Venus den harten Kampf voraussieht und die Sorge ihr schon die Bitte an Vulcan nahegelegt hatte:

„at Venus haud animo nequiquam exterrita mater
Laurentumque minis et duro mota tumultu
Volcanum adloquitur . . ." (370—73).

Ein feiner Zug ist es aber, wenn sie diese sorgenden Befürchtungen Aeneas gegenüber in die Form einer ermutigenden Aufforderung kleidet (612—4)

„en perfecta mei promissa coniugis arte
munera; ne mox aut Laurentis, nate, superbos
aut acrem dubites in proelia poscere Turnum."

Auch Thetis spricht ihrem Sohne Mut zu, ohne freilich selbst Angstgefühlen zu unterliegen.

Zweimal[21]) finden wir Venus dann noch als unmittelbare Helferin ihres Sohnes: XII 411—29 wird durch ihre unsichtbare Hilfe der von einem Pfeilschuß verwundete Aeneas geheilt, und XII 786/7 gibt sie ihm die in einem Baumstamm steckengebliebene Lanze. Beide Male war Aeneas in einer bedrängten Lage, die das Eingreifen der Göttin durchaus rechtfertigte. In diesen Handlungen zeigt sich die Liebe zum Sohn nochmals ganz direkt; zu einer Offenbarung der Erhabenheit und Größe kommt es allerdings dabei nicht, nur der Arzt Japyx erschließt indirekt aus der wunderbaren Heilung göttliches Walten (XII 427—9):

[20]) Das Handreichen ist zwar bei Homer eine ausdrucksvolle Gebärde der Zuneigung; doch zeigt sich ihre Typik gegenüber *Vergils* einmaliger Handlung besonders gut.

[21]) Ein drittes Mal besteht ihre Hilfe in der Sendung der wegweisenden Tauben (VI 190 ff.); die Szene hebt de la Ville de Mirmont S. 651 gut gegen die Taubenepisode der Argonautica (III 540 ff.) ab.

„non haec humanis opibus, non arte magistra
proveniunt neque te, Aenea, mea dextera servat;
maior agit deus atque opera ad maiora remittit."

Der Dichter verzichtet also auf direkte Deutung in Worten; die göttliche Tat spricht für sich, und das beabsichtigte Schweigen ist beredt genug.

Worauf es mir bei den besprochenen Szenen ankam, war der Versuch, Venus nicht nur als liebende Mutter, sondern auch als hoheitsvolle Göttin herauszustellen. Würde und Größe sind in der Tat der Venus immer zu eigen, wenn sie sich den Menschen offenbart. In den Götterszenen freilich erscheint auch Venus nicht innerlich von der Größe, wie sie der äußeren Erscheinung entsprechen würde. Das zu zeigen, greife ich die Szene zwischen Venus und Vulcan auf, um erst später bei Behandlung der Juno den Gegensatz und das Verhältnis der Venus zu dieser Göttin darzulegen.

Die durch die Rüstungen der Latiner erschreckte Venus — man fragt sich eigentlich bei der Göttin nach dem Grund der Befürchtungen, weil sie des Willens des Fatums doch sicher sein muß, darf aber nicht übersehen, daß durch das Fatum lediglich das Endziel festgelegt ist; während des Weges zu diesem Ziel kann Venus zu banger Sorge Gelegenheit genug finden — bittet in einem vertrauten Gespräch Vulcan, ihren Gemahl, um Waffen für ihren Sohn Aeneas (VIII 370 ff.). Diese Götterunterredung mit diesem bestimmten Zweck hat in Hom. Σ 369 ff. ihr Urbild (freilich mit einer Reihe abweichender Züge). Thetis spricht bei Hephaistos zuerst über alles, was sie schon hat auf sich nehmen müssen, und erzählt, nachdem sie auf diesem Umweg auf ihren Sohn gekommen ist, die ganze Vorgeschichte, vom Streit um die Briseis bis zum Tode des Patroklos, um erst ganz zum Schluß auf den Kern, die Bitte um Anfertigung von Waffen, zu stoßen. So zu beschreiben ist das gute Recht des Epikers; ob dabei die Charakterzeichnung nicht zu kurz kommt, ist eine andere Frage. *Vergil* weiß in der gleichen Situation dem Leser das eigentliche Ziel unverrückbar vor Augen zu stellen, gleichzeitig aber auch der göttlichen Bittstellerin weit mehr Würde zu geben. Venus jammert nicht; sie stellt nur fest, daß sie, trotzdem sie manches nahe berührte, ihren Gemahl nie umsonst bemüht habe; heute aber bittet sie. Dann steigert sich die Bitte:

„ergo eadem supplex venio et sanctum mihi numen
arma rogo, genetrix nato" (382/3).

Das erhebt sich über die konventionelle homerische Bitte

τοὔνεκα νῦν τὰ σὰ γούναθ' ἱκάνομαι . . . . . " (Σ 457);

auch bei *Vergil* heißt es „supplex", doch wird die zwiefache Würde eben der Bittenden meisterhaft zum Ausdruck gebracht: Venus, des Vulcan Gattin, erbittet etwas von der ihr heiligen Macht, die ihr Gemahl verkörpert, erbittet es als Mutter für ihren Sohn. Daß der Sohn dieser Gemeinschaft nicht entsprungen ist, übergeht *Vergil* allzu selbstverständlich. Immerhin ist das Ethos der Szene durch die Unbedingtheit im Handeln der Göttin gesteigert; wenn sie nach kurzem Berufen auf andere, die das Gleiche erreicht haben, mit dem einfachen Hinweis auf die Gefahr für Aeneas abschließt, so ist das überaus wirkungsvoll: der Leser verliert bis zum Schluß ihrer Worte nicht den Gedanken an das, worum es geht.

Dies gilt auch für die Handlungsweise der Venus, die ganz deutlich eine neue, bisher nicht an ihr hervorgetretene Seite zeigt, die Sinnlichkeit. Schon die Rede, in dramatischer Konzentration und Steigerung aufgebaut, zeugte mehr von weiblicher Klugheit als göttlicher Erhabenheit; um ihr Ziel zu erreichen, geht sie jetzt noch weiter:

„. . . niveis hinc atque hinc diva lacertis
cunctantem amplexu molli fovet . . ." (387/8).

In diesen Worten liegt der ganze bestrickende Zauber, der von der Göttin und ihrem Liebreiz ausgeht. Hier gewinnt das Wort *Heinzes* von dem Tändelnden, das der Venus eigen ist, an Bedeutung. Bei Venus, „der Liebe in Person, darf auch der Liebe Sinnlichkeit zu ihrem Rechte kommen"[22]). Es ist nur natürlich, wenn Vulcan solchen Bitten wenig Widerstand entgegensetzt: seine Entgegnung bietet mit der Berufung auf die göttliche Fügung des Einst und Jetzt zwar eine sachliche Begründung seiner Willfährigkeit, aber *Vergil* gibt den eigentlichen Grund in bestimmter Betonung wiederholt an, eingangs

„incipit et dictis divinum adspirat amorem" (373),

dann nach Venus' Worten:

[22]) *Heinze*, S. 483/4.

„ille repente
accepit solitam flammam notusque medullas
intravit calor et labefacta per ossa cucurrit“ (388—90),

und endlich zeigen ihn Vulcans Worte an:

„quid causas petis ex alto? fiducia cessit
quo tibi, diva, mei?“ (395/6)

sowie seine freudige Bereitwilligkeit, alles zu tun; es ist die Leidenschaft, die Venus in ihm entzündet hat. Die Göttin ist sich dabei ihrer Wirkung durchaus bewußt:

„sensit laeta dolis et formae conscia coniunx“ (393).

Es ist zwar der Zweck der Handlungsweise deutlich gekennzeichnet, und man verliert das treibende Motiv der Mutterliebe nicht aus den Augen; das neue, wichtige Moment, das diese Szene bringt, ist aber die Erkenntnis, daß Venus zwei Seiten hat, neben der Hoheit einer göttlichen Person eben auch die Sinnlichkeit der Liebesgöttin; daß *Vergil* diese zwei Seiten nicht eher hervortreten ließ, sondern erst hier an der richtigen Stelle einsetzte, hat besonderen Reiz.

Inhaltlich denselben Vorgang gibt Homer Ξ 153 ff., wo Here den Zeus mit Liebesbegierde erfüllt und einschläfert, um ungehindert gegen die Troer kämpfen zu lassen. Trotz der hier eigentlich am wenigsten „erhabenen“ Schilderung der Venus ist bei *Vergil* im Vergleich mit Homer doch ein Mehr an Größe festzustellen. Venus handelt im sicheren Gefühl dessen, was sie vermag; die Andeutungen in dieser Richtung brauchen deshalb nur spärlich zu sein. Heres Vermögen erscheint dagegen sehr begrenzt; sie leiht sich von Aphrodite einen Zaubergürtel und muß den Schlafgott gegen eine Belohnung zur Hilfe verpflichten; wenn sie weiter sorgsam Toilette macht, um einen recht günstigen Eindruck auf den Göttervater zu machen, so wirkt das neben der Schilderung *Vergils* kleinlich.

Für den Dichter hatte die Übertragung der Szene auf Venus einen mehrfachen Vorteil: einmal wurde das niedrigere Motiv der Here hier zur Mutterliebe geadelt; dann ließ sich die Wirkung der Göttin durch sich selbst bei der Liebesgöttin am schönsten auch ohne fremde Beihilfe verstehen; endlich aber ist die höchste Gottheit selbst nicht in minder wichtige Angelegenheiten einbezogen[23]). *Vergils* Sinn für das Große konnte es un-

[23]) Über die Hoheit Juppiters vgl. *Heinze*, S. 293.

möglich entsprechen, das minder Erhabene zu sehr hervortreten zu lassen; das läßt sich schließlich noch am lokalen Kolorit der Szene nachweisen.

Die Bitte um die Waffen erfolgte in einer intimen Szene, die in ihrem Verlauf wohl Anlaß zu einem Eingehen auf die Örtlichkeit bot. *Vergil* bleibt bei der knappsten Formulierung

„thalamo coniugis aureo"

stehen; eine eingehende Beschreibung würde gerade bei dieser Eheszene *Vergils* Empfinden von der Würde des göttlichen Paares zuwidergelaufen sein. Homer verliert sich auch nicht in Detailschilderung, doch trägt in dem epischen Bericht weder die Schilderung des gut verschließbaren Gemachs der Here (Ξ 166—9) einen Zug von Größe, noch sind bei dem Beilager von Here und Zeus auf dem Ida (346—51) die Möglichkeiten erhabener Schilderung voll ausgenutzt[24]). Das Gleiche gilt verstärkt von dem Besuch der Thetis bei Hephaistos (Σ 369 ff.); auch ohne eigentlich lokale Ausschmückung wird durch Empfangen des Besuchs, Rufen des Hausherrn u. dgl. eine gewisse Interieurstimmung geschaffen, wie wir sie später weiter entwickelt finden[25]).

Die noch verbleibenden Szenen, in denen Venus auftritt, bekräftigen das schon Erkannte; ich erwähne in erster Linie die Episode zwischen Venus und Amor (I 656—694); sie hat ihr Vorbild in jener bekannten Stelle bei Apollonios (III 112—158), wo Aphrodite auf Bitten der Here und Athene ihren Sohn Eros bewegt, Medea Liebe zu Jason einzuflößen. Der gewaltige Kontrast zwischen der vergilischen Zeichnung und dem in allen Farben detaillierender Kunst schillernden Bilde des Apollonios ist wiederholt erkannt worden[26]); so darf ich mich darauf beschränken, Wesenszüge der Göttin, die im bisherigen Zusammenhang hervortraten, hervorzuheben. Ganz die Göttin und den jungen Gott zu trennen, dürfte unmöglich sein, denn die Zeichnung des Liebesgottes steht in Wechselbeziehung zu der seiner Mutter; immerhin

[24]) Die Odyssee geht hierin noch viel weiter; ich erinnere an Θ 266 ff., wo das Intime in graziös-frivolem Spiel eröffnet wird, sodaß der alte Tadel des Xenophanes hier berechtigt erscheint.

[25]) z. B. in den Ἀδωνιάζουσαι Theokrits, wo auch eingangs ein Besuch geschildert wird. Noch weiter in der stimmungsmäßigen Wiedergabe des Interieurs geht der Ἡρακλίσκος.

[26]) vgl. St. Beuve, S. 278.

glaube ich auch in einer Begrenzung zu Schlüssen für Venus Wesen gelangen zu können.

Schon die Motivierung der Bitte ist ganz verschieden. Bei Apollonios sucht Aphrodite auf das Ersuchen von Here und Athene ihren Sohn Eros zu bewegen, ihrem Wunsche gemäß zu handeln; sie inszeniert mit an einem Werke, über dessen innere Gründe sie sich kaum klar ist und wofür sie Here die Verantwortung überläßt[27]). Sie nimmt also seelisch keinen Anteil; ihr Sprößling ist innerlich sogar völlig teilnahmslos, da es ihm nur um das versprochene Spielzeug geht. Bei *Vergil* ist in der Identifizierung der Person der Bittenden und Interessierten eine starke innere Geschlossenheit erreicht. Weiterhin bestand durch die verwandtschaftlichen Beziehungen die Möglichkeit, Venus' Vorgehen durch die Mutterliebe zu motivieren und vorzüglich auch den Liebesgott als den Bruder, der unter dem Schmerz der Mutter oft litt, innerlich beteiligt sein zu lassen:

„frater ut Aeneas pelago tuus omnia circum
litora iactetur odiis Junonis iniquae,
nota tibi, et nostro doluisti saepe dolore" (667—9).

Die Verse bringen den doppelten Grund zur Willfährigkeit für das Folgende, nämlich die Liebe für den menschlichen Bruder und für die sich härmende göttliche Mutter.

Die Aphrodite bei Apollonios ist Here gegenüber reichlich unterwürfig (76—82); *Vergils* Venus ist ständige Gegenspielerin Junos und beweist dadurch ihre Geltung und Würde, wie denn auch speziell in der vorliegenden Szene einem eventuellen Handeln Junos vorgebeugt werden soll. Die wahrhaft göttliche Würde und Hoheit der Venus offenbart sich am leuchtendsten in dem Verhältnis zu ihrem Sohn Amor[28]).

„nate, meae vires, mea magna potentia solus,
nate, patris summi qui tela Typhoea temnis,
ad te confugio et supplex tua numina posco." (664—66).

So lautet die Anrede der großen Mutter an den großen Sohn. Es findet sich kein Klagen über einen ungeratenen Sohn, das bei

[27]) Das Werk der Barmherzigkeit, das Jason einst an Here tat (III 66—74) ist als Grund noch äußerlicher als die in Frage gestellte Rache an Pelias wegen versäumter Opfer für Here. Beides brauchte Aphrodite nicht zum Einschreiten zu bewegen; sie tut es doch aus Achtung vor der Götterkönigin.

[28]) Vgl. über die «dignité maternelle de la déesse» de la Ville de Mirmont, chap. XVI, 2.

Apollonios den besuchenden Göttinnen ein malitiöses Lächeln abnötigt (III 91—105), kein Scheltwort wie *ἄφαιον κακόν* (129), keine Anklage gegen den Sohn, der der Mutter die schuldige Achtung [29]) versagt, wie sie Kypris erhebt (93/4)

„. . . . . *αὐτὰρ ἐμεῖο*
οὐκ ὄθεται, μάλα δ' αἰὲν ἐριδμαίνων ἀθερίζει."

Von außerordentlicher Schönheit ist das Wechselverhältnis von Mutter und Sohn: der Sohn ist der ausübende Teil der Macht, die ihrerseits die Mutter verkörpert (meae vires, mea magna potentia), so daß der Sohn nichts wäre ohne die Mutter, die Mutter aber ohne ihren mächtigen (patris summi qui tela Typhoëa temnis) Sohn auch nicht handeln kann und ihn bittend (ad te confugio et supplex tua numina posco) angehen muß. Das ist die Darstellung einer großen Einheit in der Zweiheit, die vollendet ist. Auf die Art, dem Wunsche der Mutter zu folgen, was ja der junge Gott in beiden Fällen tut, brauche ich nicht näher einzugehen; sie ist dem Vorgehenden entsprechend. Nur möchte ich zum Abschluß darauf hinweisen, daß der Schwur Aphrodites in diesem Zusammenhang deplaziert erscheint und in der Übertragung auf so kleine Dinge wie das Beschaffen eines Spielzeugs sowohl Würde der Göttin als Achtung vor dem Eid vermissen läßt.

Venus haben wir in ihrer Eigenschaft als treusorgende Mutter kennengelernt; so erscheint sie auch im Zusammentreffen mit Neptun (V 779—826). Es ist zu beachten, daß sie hier trotz der Notwendigkeit, sich gerade vor ihrem Gegner im trojanischen Krieg zu demütigen, Haltung bewahrt. Gewiß heißt es „preces descendere in omnes" (782), doch ist das kein Wort zuviel, die ganze Rede ist im übrigen der Darlegung der Lage des Aeneas und des Hasses der Juno gewidmet. Ins Großartige steigert diesen Eindruck göttlicher Majestät dann der Göttin [30]) Meerfahrt (816—26); das Bild der Venus erfährt aber keine wesensmäßige Änderung oder Bereicherung. Das wird anders in der Szene mit Juppiter (I 223—306):

. . . . . illum . . . .
tristior et lacrimis oculos suffusa nitentes
adloquitur Venus . . . (227—29).

[29]) Weiter wird er gegen seine Mutter aufsässig (97—99) und betrügt den Ganymed beim Astragalspiel.

[30]) Man beachte die Hindeutung auf sie in Neptuns Worten „fas omne est, Cytherea, meis te fidere regnis, *unde genus ducis* . . ." (V 800/1).

So war Venus nie in Erscheinung getreten: sie verzichtet hier auf Würde und Hoheit und ist ganz unmittelbar dem Schmerz hingegeben[31]). Allerdings erscheint sie hier vor dem höchsten Gott, vor dem ein Betonen eigener Würde an sich verfehlt wäre; doch ist der Eindruck auch so von der Art, daß man Mitleid mit ihr haben muß. Auch der Göttervater hat ein väterlich-verstehendes, beruhigendes Lächeln für sie, ehe er ihr die Grundlosigkeit ihrer Sorgen erklärt; dieser grandiose, zu Eingang des Werkes besonders wirksame und ganz bewußte Überblick über die Geschichte Roms zeigt aber gleichzeitig an, wie ernst Juppiter die Klagen seiner Tochter genommen hat. Das hat seinen guten Grund.

Venus hatte in ihrer Rede das, was Aeneas bestimmt war, deutlich betont und dann gefragt:

„quae te, genitor, sententia vertit?"

Die Frage schließt die Beschuldigung des Gesinnungswechsels ein, ein Anwurf, wie er für die höchste Gottheit nicht schwerer gedacht werden kann. Der Verlauf der Rede mit dem Hinweis auf das Glück des Antenor und auf persönliche Mißlichkeiten unterstreicht nur die erwähnte Hauptsache, die zum Schluß noch einmal in „sic nos in sceptra reponis?" anklingt. Die Berufung auf den Willen Juppiters, der also angeblich vorher anders orientiert war, ist von Venus mit vollem Bewußtsein darum geschehen, weil sie einen Appell an das höchste Gerechtigkeitsbewußtsein, die oberste, über Göttern und Menschen stehende Macht, darstellt, an das Fatum[32]). Juppiters Wille und das Fatum sind eins. Venus' Furcht, die fata (239), mit denen sie bisher sich zu trösten suchte, könnten hinfällig sein, zerstreut Juppiter, indem er sie die Zukunft schauen läßt; daß er dabei neben in die Zukunft weisenden Worten, die die Erfüllung des Fatums verdeutlichen, auch persönliche Wendungen gebraucht, ist von Bedeutung: „his ego nec metas rerum nec tempora pono; imperium sine fine dedi." Hier sehen wir den Willen des höchsten Gottes, und das, was den Griechen als μοῖρα schwer faßlich neben den Göttern existierte, als Fatum zu einer Einheit verschmolzen oder doch zu einer Konflikte vermeidenden Zweiheit; gewisse Schwierigkeiten entstehen nämlich, wenn Juppiter einen einmal gefaßten Entschluß zu ändern scheint, wie Venus es hier annimmt und Juno

31) Vgl. das Urteil de la Ville de Mirmonts, S. 639.
32) Vgl. zu diesen Ausführungen *Heinze*, „Fatum", S. 293—99.

es später hofft (X 632). Aber die Einheit bleibt immer bestehen[33]). Venus weiß sich und ihre Wünsche von Anfang an mit dem Versprechen, d. i. also mit dem Willen Juppiters in Übereinstimmung; ihre zeitweilig anders lautenden Worte Juppiter gegenüber waren bald aus mütterlicher Sorge bei der dem Sohne drohenden Gefahr, bald aus sorgender Klugheit gesprochen; im Grunde fühlt sie sich ihrer Sache sicher und weiß von sich aus nur den Weg nicht, der zu dem festen Ziele führt; das verschafft ihr ein Übergewicht gegen ihre Rivalin Juno, der wir uns noch kurz zuwenden müssen.

Juno.

Wie bei Venus ist auch bei Juno das relativ späte Eingreifen überraschend und befremdet umsomehr, als sie später bei jeder Gelegenheit ihre Abneigung gegen Aeneas offen zur Schau trägt. Auch hier werden wir uns mit der Tatsache abfinden müssen, ohne einen direkten Widerspruch zwischen den von Juno nie beeinflußten Irrfahrten und dem Prooemium des Gesamtwerkes, das Junos Verfolgungen für die ganze Zeit wahrscheinlich macht, künstlich konstruieren zu wollen. *Vergil* hatte bei der Niederschrift des Prooemiums wohl nur die unmittelbar folgenden Ereignisse im Auge und ließ dann Junos Eingreifen für die vorherliegende Zeit aus dem Spiel: Diese Erklärung *Heinze's* (S. 97) ist sehr wahrscheinlich und hat noch den Vorteil, auf Homer als Vorbild hinweisen zu können (In der Odyssee greift Poseidon erst E 282 ff. ein.) Wichtiger als das Wann erscheint das Wie bei Junos Handlungen.

Juno handelt von Anfang an gegen den Willen des Fatums; das kommt in dem Prooemium des Werkes (I 1—33) bereits zum Ausdruck, das den höchsten Willen eindeutig betont:

„progeniem sed enim Troiano a sanguine duci
audierat, Tyrias olim quae verteret arces.
hinc populum late regem belloque superbum
venturum excidio Lybiae: sic volvere Parcas." (19—22).

[33]) *Heinze* zitiert zur Kennzeichnung dieser Zweiheit das treffende Wort Senecas „inrevocabilis humana pariter ac divina cursus vehit. ille ipse omnium conditor et rector scripsit quidem fata, sed sequitur, semper paret, semel iussit".

Es ist im Grunde von vornherein zwecklos, diese Stadt zu schützen. Es brauchte kaum noch der Versicherung Juppiters, daß Junos Anstrengungen schließlich nutzlos sein würden (279 ff.); ja, sie selbst sagt sich, daß der Haß, der in dem Schicksalsspruch seinen Ursprung hat und sich bewußt gegen den Stammvater der Römer richtet, die ihrem Karthago Verderben bringen sollten, dem Willen des Fatums entgegengesetzt sei: „quippe vetor fatis" (39). Umso dringender wird die Frage nach dem Grunde dieser ihrer Handlungsweise.

Das Hauptmotiv für Junos Tun ist m. E. ihr Stolz. Der Stolz war der tiefere Grund ihrer Voreingenommenheit gegen die Trojaner und der Vorliebe für die Griechen:

„necdum etiam causae irarum saevique dolores
exciderant animo; manet alta mente repostum
iudicium Paridis *spretaeque iniuria formae*
et genus invisum." (25—28).

Auch die rapti Ganymedis honores, die wider ihren Willen dem Sohne eines Trojaners zuteilwerden, tragen ihren Teil zu der Abneigung gegen die Trojaner bei. Der Stolz ist dann auch wieder der Anlaß zum unmittelbaren Einschreiten: Pallas hat sich an Ajas rächen dürfen, ja, sie hat sogar, um sich rächen zu können, Juppiters Blitz bekommen; ihr aber soll Rache verwehrt sein. Ihr ganzer leidenschaftlicher Stolz als „Jovisque et soror et coniunx . ., quae divom incedo regina —" empört sich so sehr dagegen, daß sie sich über die fata hinwegsetzt; sie wägt auch kein Verschulden hier und da ab, sondern läßt sich nur von e i n e m Gefühl leiten, vom stolzerfüllten Haß.

Heinze (S. 298) weist darauf hin, daß „doch selbst bei der Motivierung von Junos Haß gegen die Troer ihre Liebe für Karthago in den Vordergrund gestellt" wird; aber sollte diese Betonung nicht mehr räumlich als innerlich sein? Ich glaube bezweifeln zu dürfen, daß Juno ihren Widerstand gegen das Fatum beibehalten hätte, wenn andere als gerade Trojaner Karthagos kommende Feinde sein würden; die Vorliebe für einen Lieblingssitz allein reicht nicht zur Motivierung aus, den gewichtigeren Grund sehe ich in verletzter Eitelkeit und in Stolz, aus dem sich dann der Haß gegen alles, was trojanisch heißt, herleitet.

Maßlosigkeit, die dem verletzten Hoheitsgefühl entspringt, legt Juno auch sonst an den Tag; das zeigt der Monolog VII

286—322. Der zweite Monolog Junos, der ihren Zorn schildert, hat auffallende Ähnlichkeit des Gedankenganges mit dem bereits besprochenen I 34—49; dieselben Gedanken treten in veränderter und verschärfter Form auf: dort die Frage nach der Möglichkeit, Aeneas von Latium fernzuhalten, hier die ironischen Einwürfe, daß ihre Macht erschöpft, ihre Mittel ausgenutzt seien; dort Pallas als Beispiel einer Gottheit, die ihren Zweck erreichte, hier zwei Götter, die mehr konnten als sie, Mars und Diana; dort die Himmelskönigin mit einem Volke Krieg führend, hier dieselbe Gottheit von einem Einzigen, nämlich Aeneas, besiegt. So wird die Steigerung vorbereitet, die mit unheildrohenden Worten der Schluß bringt:

„. . . . nec face tantum
Cisseis praegnans ignis enixa iugalis,
quin idem Veneri partus suus et Paris alter
funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae" (VII 319—22).

Zu beachten bleibt nur die leidenschaftliche Art, mit der sie in den ihr gesteckten Grenzen ihrem Haß die Zügel schießen läßt:

„flectere si nequeo superos, Acheronta movebo".

doch hat sie sich hier dem Unabänderlichen bereits gefügt. Den Gipfelpunkt der Leidenschaftlichkeit erreicht Juno beim Götterrat in X. Die bewegte Klagerede der Venus vor Juppiter (17—62) beantwortet sie in erregter Heftigkeit. Punkt für Punkt weist sie Venus' Einwände zurück und scheut sich dabei nicht vor Entstellungen und Erfindungen: Die Landung in Latium wird als Bekriegen feindlicher Volksstämme ausgelegt, den Trojanern werden Gewalttaten beigelegt. Alle Hilfe, die Aeneas von seiten der Götter gefunden hat, soll Venus selbst veranlaßt haben (wobei sie übrigens die List, statt des Mannes eine Nebeltruggestalt geschaffen zu haben, wie es Hom. Y 318—29 erzählt, fälschlich Venus zuschreibt, später aber selbst auf diese Weise den Turnus rettet (636 ff.)). In der Herausstellung der Mutter des Turnus liegt für Venus eine persönliche Kränkung, da Venilia doch nur eine Nymphe war; solch ein Zug ist für die Eigenart von Frauenhaß sehr bezeichnend, der auch vor Persönlichem oder Entstellendem nicht zurückscheut. Endlich aber werden die Orakelsprüche, denen Aeneas ständig gefolgt war, und auf die Venus sich berufen hatte (33), geringschätzig abgetan (67—68):

„Italiam petiit fatis auctoribus, esto,
Cassandrae impulsus furiis . ."

Wenn sie in ihrer haßvollen Verblendung so weit geht, darf es nicht wundernehmen, daß sie die Hoheit der Göttin nicht so wahrt, wie es der von ihr selbst betonten Würde einer regina deum angemessen wäre. Sie beauftragte Allecto, die virgo sata Nocte, zum Krieg aufzureizen (VII 331—340), ja sie stößt eigenhändig die Pforten des Kriegstempels auf (VII 620—22). Dieses letzte Bild ist grandios; hier steigert sich die Leidenschaftlichkeit zur Großartigkeit. Überhaupt ist ihr Haß nicht kleinlich, sondern findet meist große Formen. Diese Unbedingtheit ihres Handelns, die, wenn sie weder zurückscheut, den Acheron zu bewegen, noch die heilige Liebe sich dienstbar zu machen, den Gedanken an Kleinlichkeit nicht aufkommen läßt, verleiht ihr in ihrem Haß Größe. Ihre Tätigkeit, in die sie Haß und Stolz treiben, hat höchstens in dem Sorgen der Venus eine Parallele, wobei die Gründe allerdings weit positiver zu bewerten sind. Poseidon, das große Vorbild der feindlichen Gottheit bei Homer, tritt nur einmal bedeutend hervor (Σ 282 ff.), wenngleich sein Groll gleich eingangs betont wird und häufiger wieder anklingt. Poseidon befindet sich, genau wie Juno, im Gegensatz zu der höheren Bestimmung, der sein menschlicher Gegner unterworfen ist; er sucht den Weg zu diesem Ziel nur zu erschweren, wird aber nur einmal, ganz groß, handelnd eingeführt. Juno dagegen redet des öfteren und treibt durch ständige Handlungen ihrem Ziele zu. Wo immer sie kann, fügt sie den Troern Schaden zu. Abgesehen von den besprochenen Fällen sucht sie in IV die Ehe zwischen Aeneas und Dido zustande zu bringen, wahrhaftig nicht in edelster Absicht. In V 604 ff. sendet sie Iris, damit diese den (fast verhängnisvollen) Schiffsbrand inszeniere. Endlich weiß sie Juturna, die Schwester des Turnus, zu bestimmen, einen Vertragsbruch herbeizuführen (XII 134 ff.).

Die Art, unversöhnlichen Groll zu zeigen, ist typisch für den Haß eines Weibes, der, wenn er auch die Form des Großartigen für sich beanspruchen darf, wie es bei Juno der Fall ist, die Verschiedenartigkeit vom Männerhaß ganz deutlich macht.

Juno hatte mit vollem Bewußtsein, wie wir sahen, sich dem Willen des Fatums entgegenzustellen versucht. Das Ergebnis war also ohnehin klar. Dennoch läßt *Vergil* Juno die völlige Aussichtslosigkeit des Unternehmens nur nach und nach ein-

sehen [34]). In dem Monolog des ersten Buches setzt sie sich über das Fatum hinweg und handelt nach eigenem Gutdünken; in dem entsprechenden Monolog in VII anerkennt sie das Fatum, ohne dabei ihren Zorn und ihre Rache aufzugeben:

„non dabitur regnis (*esto*) prohibere Latinis
atque immota manet *fatis* Lavinia coniunx:
at *trahere* atque *moras* tantis licet addere rebus,
at licet amborum populos exscindere regum." (VII 313/6).

In ihrer großen Rede (X 63 ff.) im Götterrat gibt sie sich ja noch den Anschein, nicht gegen das Fatum gehandelt zu haben, doch sind ihre Worte mehr rhetorisch als sachlich. Das Gespräch mit Juppiter (X 606—32) birgt ein retardierendes Moment. Juno hat hier noch einmal Hoffnung, ihren Liebling Turnus retten zu können, wenn sie schon Aeneas nicht verderben kann. Dieser Hoffnung gibt sie in resigniert klingenden Worten Ausdruck:

„nunc pereat Teucrisque pio det sanguine poenas" (617),

aber es ist ihr nicht Ernst mit diesem Verzicht. Indem sie geschickt einlenkt, läßt sie kein Mittel unversucht, eine Wendung herbeizuführen:

„si mihi quae quondam fuerat quamque esse decebat,
vis in amore foret" (X 613/4).

Juppiter durchschaut sie, bleibt bei seinem Willen und gibt lediglich ein Hinausschieben des Endes zu:

„hactenus indulsisse vacat; sin altior istis
aut precibus venia ulla latet totumque moveri
mutarive putas bellum, spes pascis inanis" (625—7).

Trotz der Dürftigkeit des Entscheides gibt Juno nicht alle Hoffnung auf. Tränen und bittende Fragen sind das Letzte, womit sie den Versuch macht:

„. . . quod ut o potius formidine falsa
ludar et in melius tua, qui potes, orsa reflectas!" (631/2).

Dieser Wunsch ist unerfüllbar. Juppiter bleibt hier seinem Beginnen (orsa) treu, wie er auch nie im Sinne hatte, nova condere fata (vgl. X 35). Auch Juno, welche die ihr gegebene Möglichkeit des Aufschubs ausnutzt, ergibt sich schließlich in das Unabänderliche (XII 808 ff.). Sie sieht das Fatum als bestimmend, die

[34]) Vgl. *Heinze*, S. 295, 1.

voluntas Juppiters (808) als auch über ihr stehend an. Nur etwas, nulla fati quod lege tenetur (819), bedingt sie sich aus: Die neuen troischen Herrscher in Latium sollen Namen und Sitten der Ureinwohner annehmen. Das wird ihr zugegeben, und dann verläßt sie den Olymp, nicht innerlich versöhnt, aber doch ohne Groll, um der letzten Entscheidung ihren Lauf zu lassen.

Damit ist Junos Wesen gekennzeichnet. Sie ist eine gradlinige Natur; das einmal Aufgenommene wird mit Energie durchgeführt. Nicht die geringsten Schwankungen zeigen sich, nur ihr Verhältnis zum fatum geht den Weg vom aussichtslosen Widerstand bis zum endgültigen Ergeben. Ihre große Gegenspielerin Venus war ihr gegenüber von vornherein im Vorteil, weil sie das Fatum auf ihrer Seite wußte, was sie wiederholt (I 237 ff., IV 109/10, V 784, VIII 381, X 34/35) andeutet, und was am deutlichsten in dem Gespräch mit Juno über die Ehe Didos mit Aeneas (IV 90—128) zum Ausdruck kommt, wo sie ihrer Sache ganz gewiß ist. Junos Größe liegt im Haß. Die Unbedingtheit ihrer Leidenschaft und die imponierende Konsequenz ihres Handelns verleihen ihr eine Art von Größe, die einer noch bei Dido zu beobachtenden Seite des Frauencharakters entspricht. Die göttliche Hoheit wird ein Opfer ihrer Haßgesinnung, und doch wäre sie, wie ihr Antipode unter den Menschen, Dido, die aus Liebe handelt, wahrhaft groß zu nennen, wenn das Motiv ihres Handelns nicht Stolz und Haß, sondern auch Liebe wäre.

DIE MENSCHLICHEN FRAUEN

Dido.

Unter den menschlichen Frauen in der Aeneis nimmt Dido die hervorragendste Stelle ein. Im langen Lauf der Erzählung bleibt sie nicht die einzige Frauengestalt: es treten Frauen verschiedenen Standes und fast jeden Alters auf; weiter Frauen, die das Spezifische ihres Frauentums eindringlicher und vielleicht würdiger erkennen lassen, als man es bei Dido bemerkt (es sei an Andromache, an die Mutter des Euryalus erinnert). Wenn ferner das ganze Geschehen auch nicht um sie kreist oder sie entscheidend und bestimmend auf die Handlung einwirkt, so erschien doch keiner anderen Geschick dem Dichter solch ausführlicher Darstellung wert. Was dieser Darstellung ihr besonderes Gepräge gibt, wird dann ganz deutlich werden, wenn der Versuch, die Gestalt der Dido gegen ähnliche Figuren abzuheben, bis in Einzelheiten durchgeführt ist. Gerade für die Didogestalt bieten Homers Odyssee und die Argonautica des Apollonios Rhodios zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten. *Vergils* teils bewußte, teils unbewußte Übernahme von großen Zügen wie von Einzelheiten versetzt uns in den Stand, einen Vergleich genau durchzuführen. Außerdem sind zahlreiche wesentliche Züge in der Erzählung von Dido nicht *Vergils* Erfindung; selbst die Fassung, in der uns der Tod Didos vorliegt, war schon vor *Vergil* gegeben[35]). Die vorvergilische Fassung gab bereits die große Umformung, Dido nicht mehr als treuliebende Gattin aus Abneigung gegen eine neue Ehe freiwillig sterben zu lassen, sondern sie ließ entgegen der ältesten Überlieferung Dido als verlassene Geliebte des Aeneas in den Tod gehen[36]). *Vergil* gab dieser neuen Form erklärlicherweise den Vorzug, ermöglichte sie ihm doch, so wie Homer und

[35]) S. *Heinze*, S. 115 ff.

[36]) Ob Naevius diesen Schritt zuerst tat, ist nicht sicher zu entscheiden (vgl. *Heinze*, S. 115, Anm. 1); doch *daß* er vor *Vergil* getan war, ist hier von Interesse.

Apollonios ihre Helden mit Kalypso, Kirke, Nausikaa, Medea zusammenbrachten, seinerseits dem Aeneas Dido gegenüberzustellen. Und daß die Sage Dido gerade zur Königin Karthagos, dieser für die Römer so bedeutenden und fast verhängnisvollen Gegnerstadt, gemacht hatte, konnte *Vergils* Intentionen nur gelegen sein. Wenn damit die Handlung in ihren Hauptpunkten festgelegt war, so wird uns der Versuch, den Einzelzügen durch einen Vergleich mit Homer und Apollonios nachzugehen, weiter führen und mit der Erkenntnis der Art von *Vergils* dichterischem Schaffen gleichzeitig Didos Sein und Charakter näher bringen.

Das Leben der Dido läßt sich, wenn wir von der lediglich als Vorgeschichte behandelten Zeit in Tyros und ihrer ersten kurzen Ehe absehen und nur die Epoche in Karthago ins Auge fassen, in zwei von einander abgehobene Perioden gliedern: Die Zeit vor und während der Ankunft des Aeneas, ihre Regentinnenzeit, und den Abschnitt der Anwesenheit des Aeneas, die Zeit ihrer Liebe. Der Dichter hat den ersten, zeitlich weit ausgedehnten Teil stark zusammengedrängt und nur in der Form des Berichts und in exemplarischen Szenen das Wichtigste gesagt (im Bericht der Venus I 338—368, in der Tempelszene I 494—508, der ersten Begegnung und gastlichen Aufnahme I 588—642 und schließlich der Gastmahlszene I 697—756, die aber schon zum zweiten Teil überleitet; die Schauszene vor dem Tempel I 446—493 gehört nur bedingt hierher, weil sie nur sehr mittelbar die Gesinnung Didos erkennen läßt); im zweiten Abschnitt, der vom Dichter sehr ausführlich behandelt ist, sind die Schilderungen von Didos Wesen eindringlicher und klarer.

Schon der knappere erste Teil zeigt, wie sehr *Vergil* im rein Gegenständlichen Homer verpflichtet ist. Es handelt sich zunächst um die Szene, in der der Held zum ersten Mal von der Frau hört, die sein Schicksal entscheidend beeinflussen soll. Die Situation ist bei Homer und *Vergil* ganz ähnlich: Der Held, vom Seesturm irgendwo ans Land verschlagen, wird von einer Göttin über Land und Leute, besonders aber über die Königin informiert, die sein Geschick weitgehend bestimmen kann (Hom. η 48—77 und Verg. Aen. I 338—368). Homer hatte freilich schon durch Nausikaa (ζ 255—315) das Meiste sagen lassen, will aber, daß Athene ihren Schützling noch besonders unterweist; die Wiederholung ist nicht gerade glücklich, da die Phäakin = Athena weit gezwungener auf die Königin die Rede bringt als vorher Nausikaa.

Bei gleicher Grundabsicht weicht nun die Erzählung der Venus bei *Vergil* weit von der der Athene ab. Die Vorgeschichte, die über das Leben Didos bezw. Aretes Kunde gibt, bleibt bei Homer lediglich eine Art Familienchronik; bei *Vergil* wird die breite Schilderung des Zwistes in Didos Familie dem größeren Gedanken dienstbar gemacht, Didos Entschlossenheit und mutvolle Tatkraft zu zeigen; Worte wie „imperium Dido Tyria regit (I 340)" oder „fugam Dido sociosque parabat (I 360)" bezeugen diese Wesenszüge und lassen Dido als eine Persönlichkeit erkennen, der das „dux femina facti (I 364)" eignet, ein Ausdruck, der sich wie ein umfassendes, abschließendes Urteil ungefähr am Schluß des Berichtes findet. Hierin wie im folgenden knappen Abriß der Gründertätigkeit liegt ein Lob für Dido, das eine beredtere Sprache spricht als die Beteuerungen der ausgezeichneten Eigenschaften Aretes (69—74). Überhaupt läßt es Homer, indem er die Königin Arete und ihre besondere Persönlichkeit deutlich machen will, beim Bericht bewenden, während *Vergil* zur Vervollständigung des Bildes seiner Königin den Rahmen bloßen Berichtes bald sprengt. Das hängt mit einem weiteren Punkt zusammen, den die Verschiedenheit der beiden Eingänge zeigt. *Vergils* Erzählung hatte Didos Gesinnung und Bedeutung deutlich hervortreten lassen; doch nur einmal wird Aeneas allgemein aufgefordert, zur Königin zu gehen:

„perge modo atque hinc te reginae ad limina perfer" (I 389).

Homer läßt die Mahnung, zunächst Arete zu gewinnen, mehrfach wiederholen (ζ 310—315, η 53—77). Trotz der betonten Verweise auf Arete spielt diese bei weitem nicht die Rolle, die *Vergil* Dido zuteilt. Gerade das Hervortreten der Frau, das Homer im weiteren Verlauf der Handlung nicht zur Geltung bringt, ist für *Vergil* wichtig. Homer stellt als wichtige, ja ausschlaggebende Persönlichkeit den König neben Arete; so steht die wiederholte Bezugnahme auf die Königin und ihre einflußreiche Stellung isoliert da, ohne daß die späteren Ereignisse die gegebenen Hinweise rechtfertigten. Bei *Vergil* geht der Bericht, wie schon angedeutet, in Handlung über; das Gehörte bleibt nicht gesprochenes Wort, sondern wird durch Handlung erhärtet. Hören wird zum Schauen, Wort zur Tat. So schafft *Vergil* hier eine Resonanz, die notwendig war, wenn nicht Erwartungen unerfüllt bleiben sollten, die nicht anders als bei Homer ausgelöst wurden.

Damit erreicht die vorbereitende Szene ihr Ende, die erste Begegnung zwischen Held und Königin steht bevor (Hom. η 81 ff. — Verg. Aen. I 418 ff.). Die Situation sei kurz umrissen: Odysseus wie Aeneas gehen nach dem Verschwinden der Göttin zur königlichen Wohnung bezw. zum Tempel, eingehüllt in eine sie vor neugierigen Blicken bergende Wolke; sie bekommen die Königin zu Gesicht, der sie sich mehr oder weniger frei offenbaren. Odysseus handelt der Weisung gemäß; als er sich Arete nähert, gibt ihn die Wolke frei, und er richtet seine Bitte an die Königin. Doch entschwindet Arete im Folgenden fast ganz der Interessensphäre; sie überläßt alle Aktivität andern. Freilich ist es recht und billig, wenn Alkinoos im weiteren Verlauf stark zur Geltung kommt; allein der Auftakt hatte für Arete weit mehr erwarten lassen. *Vergil* rechtfertigt das Hervorheben Didos dadurch, daß er sie dann auch hervortreten läßt; es bleibt nicht bei einem klangvollen Auftakt. Dido handelt. Das ist das Entscheidende. Als Königin tritt sie auf, königlich ist ihre Tätigkeit: sie spricht Recht, erläßt Verordnungen für ihre Untertanen und teilt die Arbeit am weiteren Stadtaufbau zu gleichen Teilen ein. Damit ist die Konzentration auf die eine, bereits erwähnte Frau als berechtigt erwiesen; ihr kann Aeneas sich offenbaren. Der Eindruck, den Aeneas durch seine unbemerkte Gegenwart von der Klugheit und Regentenfähigkeit Didos empfängt, steigert sich noch, als Didos königliche Tätigkeit seinen schutzsuchenden Gefährten, die im Sturm von ihm verschlagen waren, zugute kommt. Erst jetzt fällt die verhüllende Wolke, und Aeneas spricht Dido mit preisenden Worten an. Damit ist der entscheidende Unterschied der homerischen Schilderung gegenüber aufgezeigt: hier nimmt sich die Frau, von der sich das Interesse des Lesers die ganze Zeit nicht abwandte, eines gepriesenen Helden an, dort beachtet die Königin den Helden zunächst wenig und überläßt alles dem König. Das Hervorheben Didos erscheint voll berechtigt und wird durch ihr Handeln noch verständlicher; Aretes schweigendes Zurücktreten drängt dagegen die Frage nach dem Wozu der vorhergegangenen intensiven Einleitung auf. Homer hat freilich sehr richtig zunächst Arete betont, da der Bedürftige bei einer Frau mehr erwarten darf als bei harten Männern; aber die Königin tritt nachher allzusehr zurück. Außerdem ist hier das Faktum wichtig, daß für die Aeneis eine Alkinoos entsprechende Persönlichkeit eben nicht da ist; so ist das Nacheinander der Szenen bei Homer, der freundlich-

mitleidigen Aufnahme durch die Frau und der Staunen erregenden Erzählung vor dem Mann, in ein Ineinander verwandelt worden, ein Umstand, der in seiner Wirkung — die Zuhörerin wird ja zum liebenden Weib — wichtig ist. Es ist also nie zu übersehen, daß Arete neben Alkinoos zurücktreten muß; die verschiedenartigen Voraussetzungen haben naturgemäß verschiedene Folgerungen; aber gerade diese Abweichungen bei ähnlichen Situationen zeigt am besten eine weitere Vergleichung. Der Bericht von der Klugheit und dem Einfluß Aretes verliert an Sinngehalt, wenn Odysseus von ihrer Seite nicht tatkräftige Unterstützung findet. Von Arete geht die Initiative nicht aus; erst spät in der Nacht spricht sie Odysseus von sich aus an (η 233), und auch hier ist die Frage mehr durch die Ökonomie des Gedichtes — die Szene, in der Arete das Gewand des Odysseus erkennt, ist lediglich die freilich meisterhaft eingebaute Fortführung der Begegnung Nausikaas mit Odysseus — als durch besondere persönliche Eigenschaften motiviert. Arete erscheint als Frau, die die Sympathieen des Lesers für sich in Anspruch nimmt, deren Handlungsweise die gehegten Erwartungen jedoch kaum erfüllt. Bei Dido sah man die Erwartungen durch die Tat übertroffen. Bei Homer sind die Dinge um ihrer selbst willen da, er erzählt, ohne die Bedeutung des Erzählten auszuwerten; bei *Vergil* ist ein Berücksichtigen und Vertiefen zu beobachten, das eine größere Plastizität des zu beschreibenden Charakters bewirkt. Für die Charakteristik Didos sind die besprochenen Szenen von größter Wichtigkeit; doch auch die Charakterzeichnung dient dem größeren Ganzen. Die gesamte Exposition, das prächtige Inszenesetzen, wie *Heinze* (S. 120) es nennt, wird bei *Vergil* weiter ausgewertet und ausgedeutet [37]; selbst die Eigenschaften Didos werden einbezogen, sie sind nicht ihrer selbst wegen da, sondern sollen ihre Wirkung auf Aeneas ausüben, der, von der Wolke verhüllt, Zeuge der Vorgänge ist. Das, was bei Homer rein technisches Mittel war, um Odysseus vor zudringlichen Blicken zu wahren, wird hier mehr. Stufenweise wird dem vor den andern unsichtbaren Aeneas die Wesensart Didos gezeigt, indirekt zunächst in Stadtanlage und Tempelschmuck (I 421 ff. und 453 ff.), dann direkt in Ausübung ihrer königlichen Tätigkeit (I 505—508) und bei Aufnahme des

[37]) Vgl. die Schauszenen am Tempel Didos und Palast Alkinoos', die nur als aufschlußreich angedeutet werden können. S. auch *Heinze*, S. 120, 400 u. a.

Ilioneus (I 562 ff.); und jetzt erst, als die Rede auf ihn kommt, tritt Aeneas aus der Wolke: Dido ist ihm nicht mehr unbekannt, er weiß, was er von ihr erwarten darf und spricht entsprechend voll Dankbarkeit zu ihrem Lob (I 595—610). So gesehen bekommt auch das Wolkenwunder seinen Sinn und eine, wie mir scheint, hohe Berechtigung [38]).

Die folgenden Szenen führen die *äußere* Handlung merklich weiter: Dido lädt Aeneas zu sich, und der Abend des Ankunfttages vereinigt Tyrer und Troer an festlicher Tafel, wo der Sänger singt und Aeneas erzählt, was er erleiden mußte; Homers Held bleibt zur Nacht Alkinoos' Gast, der folgende Tag geht mit Gelagen, Kampfspielen und Vorträgen des Sängers hin, bis am Abend bei der Tafel der Held auch hier nach seinen Erlebnissen gefragt wird. Doch auch das *innere* Geschehen schreitet fort; dafür sind die beiden Mahlszenen (Homer ϑ 484—586 ~ Verg. Aen. I 699—756) von Bedeutung.

Die Parallelität in der äußeren Handlung ist unverkennbar: Dort wie hier wird der Held aufgefordert, von seinen Irrfahrten zu erzählen und kommt der Aufforderung nach. Unterschiede zeigen sich jedoch in der Vorbereitung der Erzählung wie im Verhalten während derselben. Durch die Zweiheit der Personen Arete-Alkinoos, der bei *Vergil* Dido als die Frau gegenübersteht, um die sich das ganze Geschehen gruppiert, mußte bei Homer ein beträchtlicher Teil von Momenten, die für die Erzählung wichtig sind, dem Alkinoos zufallen. Man könnte zumindest zwischen Alkinoos und Dido eine weitgehende Parallelität erwarten; allein es zeigen sich neben Verschiedenheiten, die durch die Gegebenheiten der Handlung bedingt sind, besonders Abweichungen in der seelischen Haltung.

Bei Homer fordert Odysseus selbst den Sänger zum Lied vom trojanischen Krieg auf, das, wie er vom Gesang am Vormittag weiß, ihn übermannt, und gibt damit von sich aus den ersten Anstoß zur folgenden Entwicklung. Odysseus weint dann wieder wie beim Gesang zuvor und verbirgt seine Tränen (ϑ 521—22, 532 ff.), nur von Alkinoos beobachtet, der das erste Mal darüber weggegangen war und mit edelmännischem Feingefühl das Kritische der Situation umgangen hatte (ϑ 92—103). Der König spricht jetzt offen zu Odysseus, dessen Tränen er sah, doch folgt

[38]) Vgl. *Sonnenburg*, S. 721, der mir aber *Vergils* Absichten hier nicht gerecht zu werden scheint.

dem taktvollen Gebote, den Gesang abzubrechen, nicht etwa die Frage nach dem Grunde der Tränen, die man erwarten sollte, sondern zunächst sucht der König Name und Herkunft seines Gastes (ϑ 548—56), dann seine Fahrten (ϑ 572—76) zu erforschen, und erst dann erfolgt die Frage nach der Ursache des Schmerzes (ϑ 577—86). Die stereotype Technik des *τίς πόθεν εἰς ἀνθρῶν* und ähnlicher Wendungen ist bei Homer auch an dieser Stelle angewandt, wo die erregenden Momente (das Weinen des Helden) die hervorragende Stellung der Hauptfrage verständlich machen würden. Damit ergibt sich für diese Szene eine Anhäufung, die das Folgende — im Sinne einer nicht-epischen, dramatischen (vergilischen) Betrachtungsweise — notwendig negativ beeinflußt: wenn Odysseus sich zu erkennen gibt, hat das an dieser Stelle gar keinen Widerhall; er ist gezwungen, gleich auf alle Fragen einzugehen (ι 1 ff.); es löst kein unmittelbares Erstaunen aus, wenn dann der Name des Odysseus fällt: dafür ist hier kein Platz, wiewohl es ganz natürlich wäre. Weiter wird die Hauptfrage nach dem Grund des Weinens — das Weinen allein hatte ja die Fragen ausgelöst — unberücksichtigt gelassen, die eine Antwort erledigt dem Sinne nach die erste und dritte Frage, und die Beantwortung der zweiten erfolgt in der dann anhebenden großen Erzählung.

Bei *Vergil* ist wieder Vorliebe für Klarheit und Konzentration bemerkbar. Erstens tut Aeneas von sich aus nichts, was die Vorgänge in irgendeine bestimmte Richtung weisen könnte. Das Zweite ist die Beschränkung auf die eine Hauptfrage nach den Irrfahrten, die hier mit noch besserer Wirkung steht als bei Homer, da Aeneas der Dido bekannt ist, Alkinoos aber von Odysseus nur weiß, daß er Schiffbruch litt und seine Gefährten verlor. Endlich zeigt das Lied der Sänger Verschiedenheiten. Homer erhält in dem sehr schönen Motiv, durch sachlichen Vortrag persönliche Gefühle auszulösen, einen zwanglosen Übergang vom Weinen des Helden zur Frage nach dem Grund dafür und zur eigentlichen Erzählung. Die Möglichkeit entfällt bei *Vergil*, da er Aeneas bekannt sein läßt; das Motiv, vom trojanischen Krieg zu erzählen, war, nicht ungeschickt, bereits in den Bilddarstellungen am Tempel verwendet. Die Wirkung bei der Schauszene bleibt so wenig aus wie die auf Odysseus beim Hören des Liedes. *Vergil* hat ein späteres Erkennen vermieden, ohne sich die Dramatik einer Erkennungsszene entgehen zu lassen, um die

Erzählung selbst möglichst herauszuheben; darum fügt er die schmerzliche Freude darüber, daß der Ruf der Trojakämpfer so weit gedrungen ist, vor der ersten Begegnung mit Dido ein und gibt dem Sänger für sein Lied ein anderes Thema (der Versammlung würdig und inhaltlich — das Weltall und seine Erscheinungen — kein geringer Stoff.) Wenn *Vergil* der feine Zug der Überleitung entgeht, so vermeidet er dafür Wiederholungen und Anhäufungen. Hinzu tritt noch die Verschiedenheit des Erzählungsbeginnes (Bucheingänge Homer ι und Verg. Aen. II). Beide Male steht der Beginn zwar an hervorragender Stelle, die Wichtigkeit des neu einsetzenden Abschnittes erscheint markiert. Homer gibt der Erzählung dadurch, daß Odysseus sich vorher zu erkennen gibt, einen besonderen Akzent, der Hörer folgt nun der Erzählung mit ungleich erhöhtem Interesse; allein er berichtet das ganz im Sinne epischer Erzählungskunst, die Antwort folgt der Frage in epischer Ausführlichkeit wie sonst auch, und erst im längeren Verlauf der Antwort werden die wichtigen, eingangs gefragten Dinge einbezogen. Des Alkinoos höflich-herzliche Geste (ϑ 536—47) erwidert Odysseus in der gleichen entgegenkommenden Art (1—11), um dann erst an die Hauptfrage zu kommen, ein Nachteil insofern, als der Blick vom Hauptpunkt durch Kleineres abgelenkt oder doch nicht von Anfang an darauf gelenkt wird (wobei freilich diese Hemmung auch eine neue Spannung bewirkt). Ganz anders *Vergil*. Nachdem Dido die Frage gestellt hat, wird durch nichts mehr abgelenkt, sondern es richten die beiden Verse (II 1—2), die die sinnliche Aufmerksamkeit der Zuhörer schildern, auch eine geistige Spannung beim Leser auf: man fühlt förmlich aller Augen auf Aeneas ruhen; so ist der Boden mit zwei einfachen, doch überaus stimmungsbedingten Versen vorbereitet für den Eingang der Erzählung, der besonders schön anhebt: „infandum, regina, iubes renovare dolorem". — Die folgenden Verse sind auch noch nicht gleich Erzählung, dienen aber der Vorbereitung auf sie in so unmittelbarer Weise, daß sie nicht als fremd empfunden werden.

Hier muß Arete nochmals kurz Erwähnung finden; denn ganz ähnlich hatte Odysseus zu ihr gesprochen wie Aeneas jetzt Dido das Gewaltige seines Schicksals vor Erzählungsbeginn vor die Seele zu stellen versucht, und das

„ἀργαλέον βασίλεια διηνεκέως ἀγορεῦσαι"

(η 241) zeigt schon rein sprachlich die nahe Verwandtschaft.

Doch gerade die äußerlichen Übereinstimmungen offenbaren gleichzeitig innere Gegensätze; denn abgesehen davon, daß es *Vergil* gelungen ist, der spröderen Sprache den größeren Wohlklang abzugewinnen, ist hier jede Art von Wiederholung vermieden (Odysseus wird mehrmals gefragt). *Vergil* hat ferner dieser Szene des Auftaktes durch ihre Stellung besonderen Nachdruck verliehen und durch die immanente Stimmung einen inneren Gehalt und eine Atmosphäre geschaffen, in der etwas Ähnliches wie Odysseus' „Versteckspiel" mit Herkunft und Namen, das ihn als echten „πολύτροπος" zeigt, nicht Platz greifen kann.

Der Unterschied in seinem ganzen Umfang offenbart sich erst bei Betrachtung der seelischen Hintergründe, vor denen sich das Geschehen abspielt. Schon die Analyse des Erzählungsbeginnes hatte eine Umschichtung des zu Betonenden aufgewiesen: die eigentlichen, inneren Verschiedenheiten treten aber erst hervor, wenn aus dem Charakter der handelnden Personen heraus das Geschehen verständlich gemacht wird. Die situationsgegebenen Ähnlichkeiten müssen darum auf ihre innere Übereinstimmung oder Abweichung untersucht werden, wodurch Didos Charakterbild Klarheit gewinnen wird.

Nur neun Verse sind es, die hier Aufschluß geben:

„nec non et vario noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem,
multa super Priamo rogitans, super Hectore multa.
nunc quibus Aurorae venisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.
>immo age, et a prima die hospes origine nobis
insidias,< inquit, >Danaum casusque tuorum
erroresque tuos; nam te iam septima portat
omnibus errantem terris et fluctibus aestas.<" (1 748—56).

Rein sachlich wäre dies weder eine Abweichung von Alkinoos' Art zu fragen (abgesehen davon, daß dieser nur unbestimmter fragen konnte) noch stünde Didos Bild wesentlich klarer vor uns: allein das Wie dieses knappen Berichtes stellt das heraus, worauf es uns ankommt.

Dido bringt nach dem Vortrag des Sängers selbst durch Fragen das Gespräch auf den trojanischen Krieg. Dabei unterscheidet sie sich, dem Anschein nach, nicht von Alkinoos und seiner höflichen Art, stellt sie doch nur Fragen, die jeder hätte

stellen können — wer würde seinen Gast, einen Krieger, nicht nach seinen Mitkämpfern und Gegnern, nach Kriegsgefahr und Kampfführern fragen? Doch schon der Ausdruck „noctem *trahebat*" läßt, da Dido nicht mit allgemeinen Höflichkeiten den Abend künstlich wird verlängern wollen, mehr vermuten: das bestätigt der folgende Vers: „infelix Dido longumque bibebat amorem". Infelix nennt der Dichter die Königin mit Bezug auf das Folgende und gibt mit diesem Vers den Schlüssel zur Auffassung des Weiteren. Es ist nicht mehr angängig, in ihren Fragen lediglich allgemeine Formen zu sehen, sondern sie enthüllen die Neigung des Weibes zum Manne. Von hier offenbaren die Fragen erst ihren wahren Sinn: sie zeigen eine Liebe, die sich noch nicht offen zeigen will und darf. Mit feinster Beobachtung der Bedingungen psychischer Art hat *Vergil* diese Szene aufgebaut. Alle Fragen entspringen dieser Liebe, denn die Fragen nach Priamus und Hektor, Memnon, Diomedes und Achill sind scheinbar beiläufig und unverfänglich, tatsächlich aber nur Vorfragen, die die Kernfrage, welche Aufschluß über den heimlich Geliebten bringen soll, einstweilen noch zurückhalten. Nach diesen rührend vorsichtigen Tastversuchen trifft Dido ihr eigentliches Ziel dann erst in der Person ihres Helden:

„Dic hospes casusque tuorum erroresque *tuos*" . .

Die logische Folge der Gedanken (sprich von deinen Irrfahrten, denn schon sieben Jahre bist du auf der Fahrt [so mußt du viel erlebt haben]) wird nie durchbrochen, doch ist ein leises Zittern weiblichen Gefühls auch hier spürbar: „schon sieben Sommer treibt's dich über alle Länder, alle Meere". Nicht zufällig erscheint dabei der Übergang von der indirekten Frageform in die direkte Aufforderung; dadurch wird vielmehr dieser Teil der Fragen als besonders wichtig betont.

Aus den bisherigen Beobachtungen wird man schließen dürfen, daß bei *Vergil* eine Verlagerung des Gewichtes aus dem allgemein Menschlichen ins individuell Seelische statthat. Dadurch hat die Charakterbeschreibung eine wesentliche Förderung erfahren. Das wird das Folgende in noch stärkerem Maße veranschaulichen.

Vers 749 hatte, wie wir sahen, eine Schlüsselstellung inne (hier fällt erstmalig das entscheidende Wort „amor") und läßt in einer Vorschau neue Zusammenhänge ahnen, in einer Rück-

schau alte neu verstehen; denn das Epitethon „infelix", das d Dichter gegen seine gewöhnliche Zurückhaltung in persönlich Stellungnahme Dido gibt, weist auf die kommende tragische En wicklung; zugleich gewinnen die kurzen Szenen zwischen Dic und Aeneas seit seiner Ankunft erst von hier aus an Bedeutun Das bedarf einer kurzen Überprüfung.

Die Liebe ist nicht von vornherein als thematisch für di Didoerzählung zu bezeichnen. Der erste Eindruck (I 586 ff.), de Dido von Aeneas bekommt, überrascht sie

„obstipuit primo aspectu Sidonia Dido
casu deinde viri tanto . . ." etc.,

und das ist unter den Umständen, die über dieser Begegnun walten, nicht verwunderlich, aber er ist in keiner Weise besonder bestimmend oder betont günstig. Freilich erinnert sich Dido a des Aeneas göttliche Abstammung und an sein Geschlecht, si spricht in gewinnend höflicher Art davon, daß Teuker ihr von trojanischen Krieg erzählt und, als Feind der Trojaner, deren Tapferkeit gerühmt habe; das ist aber nicht mehr als eine höfisch Geste dem Gast gegenüber. Durch eignes Leid erfahren, lädt si die Trojaner als Gäste zu sich. Dabei ist der ganze Aufwand un die Bewirtung einmal eine Ehrung für die Gäste, dann auch ein Sichtbarmachen vom Ansehen und Glanz des Königshauses, nich aber ein Ausfluß innerer Empfindungen speziell für Aeneas. An eine plötzliche Liebe [39]) ist hier nicht zu denken: Dido hegt ledig lich Bewunderung für einen Gast, der, als Krieger berühmt, aus angesehenem Volke stammend, nach langer Irrfahrt zu ihr ver schlagen ist. Ein Gefühl, das stärker ist als dieses mitfühlende Interesse [40]), ist mit der Anwesenheit des Amor-Ascanius zu be obachten (über Amor in Gestalt des Ascanius und seine Funk tionen wird noch zu handeln sein). Diese Neigung richtet sich jetzt immer klarer nur auf Aeneas; fast unbewußt gibt sie sich an Zärtlichkeiten für den Sohn, die eigentlich dem Vater gelten, zu erkennen:

„haec oculis, haec pectore toto
haeret et interdum gremio fovet inscia Dido;"

[39]) Beispiele für die Liebe auf den ersten Blick, durch einen Pfeil schuß Amors bewirkt, bietet *Rohde*, Gr. R. 149, 4 (b. *Heinze* S. 124).

[40]) Dieses wird bei allen Karthagern und speziell bei Dido durch Mer curs Wirken (I 297 ff.) auch äußerlich motiviert.

das würde Dido kaum tun, wenn ihr Aeneas gleichgültig wäre. Ich glaube — bei absichtlichem vorläufigen Übergehen der Wirksamkeit des Gottes —, daß man hier die ersten Anzeichen und Keime der späteren Leidenschaft zu sehen hat. Das Gefühl des Hingezogenseins steigert sich bis zu den Versen 753—756, die als seine erste Äußerung vorsichtig schon oben angesprochen wurden, und es übersteigert sich bis zur Leidenschaft im IV. Buch. Aus den Worten Didos an ihre Schwester Anna, die erstmalig offen die Zuneigung bekunden (IV 9—29), ist deutlich ersichtlich, daß während Aeneas' Erzählung Didos Empfindungen für ihn immer konkreter geworden sind. Persönlichkeit und Taten des Aeneas haben ihren Eindruck auf Dido nicht verfehlt, und sie spürt die „veteris vestigia flammae". Damit ist das Allmähliche [41]) im Erwachen der Liebe deutlich geworden, sodaß es sich fast erübrigt, den Eingangsvers von B. IV „at regina gravi iamdudum saucia cura" als direkten Beweis anzuführen.

Es war nötig, in dieser Art vorzugreifen, um die Interpretation des Endes von B. I zu unterbauen; doch auch bei dieser gesonderten Betrachtung des I. Buches wird man von dem Verse her, der die Liebe ganz eigentlich nennt, rückschauend die ganze Entwicklung als ein allmähliches Wachsen der Liebe anzusprechen haben. Waren die Anzeichen spärlich, so waren sie doch nicht undeutlich, besonders wo die gleich darauf folgenden Fragen zeigen, was Dido empfindet.

Didos Charakter ist in der Zeit der entstehenden Liebe ganz klar gezeichnet: sie ist kein junges Mädchen, das sich beim ersten Blick bedingungslos gefangengibt (I 613 ff.), wie *Apollonios* Medea in gleicher Lage geschildert hatte (Argon. III 286/98) [42]); sie ist auch keine mädchenhaft-scheu zurückhaltende Nausikaa (Hom. ζ 273 ff.); sie ist eine königliche Frau, jeder Situation gewachsen, immer voll Tatkraft, gleichzeitig erhaben und liebenswert; aber sie ist auch eine frauliche Königin, die ihre Würde als Frau und Herrin zu zeigen weiß. Auch als die Liebe sie zu ergreifen anfängt, ist das Vergessen der ersten Ehe nicht einfach da, sondern es braucht seine Zeit. Der vivus amor, die lebendige Liebe, die hier erwacht, läßt dann die erste Neigung zurücktreten

[41]) Ich betone das ausdrücklich, weil ich hier wirklich eine Entwicklung, wenn auch nur angedeutet, finde: *Heinze*, der S. 412 „eine allmähliche Entfaltung seelischer Verhältnisse" bestreitet, darf nicht mißverstanden werden, da er hier offenbar nur die Darstellung des Gespräches erörtert.

[42]) Vgl. *Körte*, S. 179.

(paulatim abolere Sychaeum I 720), die doch mehr Didos erhabener Ansicht von ehelicher Treue und ihrem Pflichtbewußtsein als lebendig quellendem Gefühl ihr Dasein verdankt. So hat sich uns das Allmähliche im Entstehen der Liebe und das Organische der Wesenswandlung in Dido dargestellt. Eine unaufhörlich fortschreitende Entwicklung im bisher aufgezeigten Sinne bietet dann Didos Verhalten während und nach der Erzählung des Aeneas; von hier ab entwickelt sich bei den seelischen Beweggründen, die sich schon gezeigt hatten. das Geschehen folgerichtig zur Seelentragödie Didos.

Mit der Schilderung im IV. Buch betrat *Vergil* „ein Gebiet, das nach *Homer* eigentlich erst neu entdeckt war: die Schilderung der Liebe als seelenerfüllender und seelenzerstörender Leidenschaft" (*Heinze*, S. 118) [43]). Er mußte demnach hier weitgehend von *Homer* als Vorbild abweichen, konnte aber auf *Apollonios* fußen. Ohne das Problem der direkten oder indirekten Abhängigkeit zu berücksichtigen, soll jetzt die Liebe Didos für sich wie im Vergleich zur Behandlung der Liebe Medeas und Hypsipyles bei *Apollonios* behandelt werden.

Der hier einsetzende zweite große Abschnitt im Leben Didos, soweit *Vergil* es innerhalb der Aeneasgeschichte aufgerollt hat, umfaßt das ganze IV. Buch. Es ist eine große Einheit, einsetzend mit der Schilderung von Didos leidenschaftlicher Liebe und endend mit Didos Tod. Alles, was sich dem Geschehen nicht einordnet, ist beiseite gelassen, sodaß das IV. Buch in seiner folgerichtigen Dramatik eins der eindringlichsten Beispiele für Einheit und Abgeschlossenheit eines Einzelbuches ist, wie sie *Vergil* durchgängig erstrebte [44]). Mit seinem Geschehen schon vom Vorausliegenden bestimmt (vgl. das oben Gesagte und I 712—56), im Folgenden gelegentlich aufgenommen (s. VI 450—76) erscheint das Buch dennoch als *ἓν*.

Vergil behandelt in diesem einen Buch *ein* Thema mit größtmöglicher Konzentration: selbst die Vorgeschichte war vorweggenommen und so Stetigkeit in der Blickrichtung eben auf Didos Liebe allein verbürgt. Bei *Apollonios* fehlt diese Geschlossenheit; er hat zwei Themen: 1. die Vließgewinnung und 2. die Liebe Medeas, die sich m. E. trotz der engen Verbindung (das eine ist ohne das andere unmöglich) gegenseitig stören. Der

[43]) Vgl. auch *Körte*, S. 166/7.
[44]) Über die Einheit der Bücher vgl. *Heinze*, S. 448 ff.

äußere Gang der Handlung, als Thema III 1—3 angegeben, wird durch die weitläufigen, sehr selbständigen Beschreibungen der Liebesleidenschaft unterbrochen; umgekehrt erleidet die Beschreibung der Liebe durch den öfter (III 167—ca. 247, 299—438, 472—615, 825—827, 1163—Schluß) sich einschiebenden Bericht über die äußere Handlung eine Einbuße. Keine der beiden Handlungen dominiert also, beide werden neben- bezw. durcheinander beschrieben, und durch störenden, öfteren Wechsel des Ortes erscheint das Ganze nicht geschickt ineinander gearbeitet und etwas uneinheitlich.

Eine Verknüpfung von innerer und äußerer Handlung gibt es auch bei *Vergil*; doch wird das äußere Geschehen weitgehend beiseite gelassen, und wo es aufgenommen wird, dient es nur dazu, den Konflikt zuzuspitzen, also dem inneren Geschehen. Dies knappe Hereinspielen der äußeren Handlung läßt die Liebe nur noch größer werden. Bei *Apollonios* sieht es so aus, als ob die Liebe der Handlung wegen da und ihr untergeordnet wäre. In dieser Wertung der beiden Handlungen sehe ich den Hauptunterschied zwischen *Apollonios* und *Vergil*. Somit weist *Vergil* dem seelischen Geschehen einen hervorragenden Platz zu, bei *Apollonios* erhält es durch dies gelegentliche Einfügen mehr episodischen Charakter. Die Verschiedenartigkeit des äußeren Aufbaues der Bücher, deren Gegenstand Didos bezw. Medeas Liebe ist, kann dann für die Auffassung der Situationen, die die beiden liebenden Frauen durchleben, richtunggebend sein.

Gleich mit dem ersten Vers von B. IV steht *Vergil* mitten im Stoff. Hier beginnt eigentlich erst die Didogeschichte, denn hier liebt Dido; ganz offen zeigt der Dichter diese Liebe auf; fünf Verse genügen, um die ersten Schmerzen dieser Leidenschaft zu offenbaren:

„At regina gravi iamdudum saucia cura
volnus alit venis et caeco carpitur igni.
multa viri virtus animo multusque recursat
gentis honos, haerent infixi pectore voltus
verbaque, nec placidam membris dat cura quietem."

Damit ist eigentlich schon alles gesagt: „iamdudum" weist nochmals kurz auf die Vorgeschichte hin, ohne daß der Leser nur des IV. Buches etwas zu vermissen braucht. Dagegen ist die Wichtigkeit jedes einzelnen der Ausdrücke, die Didos Liebe wiedergeben, her-

vorzuheben. Die Bedeutung des Einzelausdrucks läßt sich am ehesten durch die Gegenüberstellung der Darstellung ähnlicher Situationen bei *Apollonios* verdeutlichen; ich wähle die Beschreibung von Medeas Verhalten nach dem Empfang der Argonauten bei Aietes:

(III 451-58) „. . . . *πολλὰ δὲ θυμῷ*
ὥρμαιν', ὅσσα τ' Ἔρωτες ἐποτρύνουσι μέλεσθαι.
προπρὸ δ' ἄρ' ὀφθαλμῶν ἔτι οἱ ἰνδάλλετοπάντα.
αὐτός θ' οἷος ἦην, οἵοισί τε φάρεσιν ἕστο
οἷάτ' ἔειφ,' ὥσ θ'ἕζει' ἐπὶ θρόνου, ὥς τε θύραζε
ἤιεν. οὐδέ τιν' ἄλλον ὀίσσατο πορφύρουσα
ἔμμεναι ἀνέρα τοῖον · ἐν οὔασι δ' αἰὲν ὀρώρει
αὐδή τε μῦθοί τε μελίφρονες, οὕς ἀγόρευσεν."

Beiden Schilderungen liegt der erste Liebesschmerz zugrunde, der nicht bloß dem Gefühl, sondern auch dem Verstand und der wägenden Einsicht bewußt wird [45]); doch die Ausführungen sind sehr verschieden. Das zeigt schon die Motivangabe bei *Apollonios:* nach der Feststellung, daß Medea sich viele Gedanken mache, folgt als Begründung die Tätigkeit der Eroten. Das erweckt den Eindruck, als ob es sich bei Medeas Erwägungen um Überlegungen leichter Art handele, wie sie die Liebe eben mit sich bringe. Demgegenüber führt *Vergil* hintereinander an: gravis cura, volnus, caecus ignis; das sind drei bedeutsame Bezeichnungen für ein und dasselbe, die Liebe. Die Liebes*not* in bewußter Betonung des Tragischen steht in denkbar starkem Kontrast zu dem *ὅσσα τ' Ἔρωτες ἐποτρύνουσι μέλεσθαι* [46]). Wie ungleich schwerer Dido an ihrer Liebe trägt als Medea, verdeutlichen diese Ausdrücke; sie stellen in sich noch eine Steigerung dar; die Königin ist von der schweren Sorge verwundet, doch sie nährt diese Liebeswunde noch [47]), ja sie wird von dem noch verborgenen Feuer ganz ergriffen. Diese Gedanken kennt *Apollonios* in solch ernster Form nicht; er zeichnet Medea hier weniger tief. Auch *Vergil* läßt Dido diesen menschlichen Regungen unterworfen sein, aber es tritt bei ihm bereits zu Beginn der Liebe eine Tiefe in

[45]) Eine mehr äußere Beschreibung von Schmerzempfindung durch die Liebe hatte *Apollonios* bereits nach Eros' Pfeilschuß gegeben (III 286—98).

[46]) Zu *Ἔρωτες* vgl. auch *Couat*, S. 310, *Sonnenburg*, Ph. Wschr. 1931, Sp. 1239.

[47]) Man beachte alit wegen der Übertragung des Pflegens, das eigentlich dem Zarten und Liebenswerten gilt, auf das Schmerzliche.

Erscheinung, die bei *Apollonios* mehr äußerlicher Sehweise undenkbar wäre.

Der Inhalt der cura bezw. des *μέλεσθαι* ist überraschend unähnlich; die Themastellung ist gleich, jedesmal tritt der Mann mit seinen Eigenschaften und Vorzügen der Frau vor Augen, allein Auswahl und Auswertung dieser Eigenschaften sind von Bedeutung.

Ich stelle gegenüber:

voltus — *οἷος*
οἷοι φάρεις
ὡς ἔζετο καὶ ὡς θύραζε ἤιεν

verba — *οἷα ἔειπε*
αὐδή
μῦθοι

Bei *Apollonios* fällt die Detaillierung der sinnlichen Eindrücke auf. Statt e i n e s Satzes bei *Vergil*, der klar die Wirkung des Helden auf die Sinne der Frau dargelegt (haerent infixi pectore voltus verbaque), findet sich bei *Apollonios* eine bis in Einzelheiten gehende Beschreibung vom Äußern des Helden. Das allein läßt schon trotz psychologisch feiner Beobachtung, die sich gerade in der Fülle treffend ausspricht, auf Veräußerlichung schließen; sie wird ganz klar, wenn man bedenkt, daß in dem schematischen Überblick oben bei *Vergil* zwei Punkte fehlen mußten, weil sich entsprechende bei *Apollonios* nicht fanden: multa virtus multusque gentis honos. Das hat mit Äußerlichkeiten nichts mehr zu tun, sondern ist eine Erklärung der Sympathiegefühle Didos von innen her; *Apollonios* bleibt an der Oberfläche haften, er kann Medeas Gefühle nur durch sinnliche Beeindruckung und physische Vorzüge [48]) erklären; *Vergil* ging tiefer, fand aber nicht einmal Ähnliches bei *Apollonios* vor. Virtus und gentis honos [49]) stehen — die Reihenfolge ist nicht unwesentlich — an erster Stelle, vor den äußeren Eigenschaften, und sie bestimmen, von Dido erkannt und anerkannt und immer wieder bedacht (. . recursat), deren Verhalten. Dabei fehlt das von den Sinnen bestimmte Element

[48]) *Apollonios* zeigt in dieser Schilderung die ganze Aufgeschlossenheit für den Zauber des Formvollendeten und den vollen Schönheitssinn des Griechen, ein Empfinden, das bei den Römern erstmalig *Catull* offenbart.

[49]) Man beachte die Wiederholung von multus.

nicht: haerent infixi pectore voltus verbaque. Doch schon di verba gehen über den unmittelbaren Sinneneindruck hinaus, d sie es ermöglichen, die inneren Eigenschaften kennen zu lerne Das ist bei *Apollonios* ganz anders; *μῦθοι* und *αὐδή* sind hie nur von Einfluß auf die Sinne, der Klang der *μελίφρονες μῦθο* nicht ihr Inhalt hat es der Frau angetan (zudem hätten Jason Worte an sich auch keinen sonderlichen Eindruck hervorrufe können). So ist es ebenso natürlich wie bezeichnend, wenn Mede die süßen, von Jason gesprochenen Worte im *Ohre* klingen hat Aeneas' Worte dagegen tief in Didos *Brust* haften[50]). Diese klein Ausdrucksvariante ist ein Zeichen der Verschiedenheit der ganze Szene. Beide Frauen trugen das Bild des geliebten Mannes mi sich herum und beschäftigten sich in Gedanken mit ihm. aber wi wir sahen, aus verschiedenen Gründen; die Einzigartigkeit ihre Helden ist für beide wirklich, doch sie gründet sich für Medea au äußere Schönheit, für Dido auf inneres Sein. Die Verlagerung der Schwerpunkte von außen nach innen läßt erkennen, worau es *Vergil* ankam, nämlich Didos Liebe als gehaltvoll und sinn getränkt, nicht sinnenfroh allein zu gestalten: trotz der Gleich artigkeit der Leidenschaft weicht *Vergils* Beschreibung des erste Liebesschmerzes von der des *Apollonios* in Stimmung und vor züglich innerer Haltung beträchtlich ab.

Diese Betonung des Innerlichen wird im Folgenden weiter geführt. Die Worte, die Dido zu Anna über Aeneas spricht, zeugen von dem Eindruck, den Aeneas' Persönlichkeit wie Erzählung auf Dido machten: (IV 10—14)

„Quis novos hic nostris successit sedibus hospes.
quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis . . . . .
degeneres animos timor arguit. heu quibus ille
iactatus fatis, quae bella exhausta canebat."

Aus diesen Worten spricht die tiefere Auffassung Didos Medea gegenüber. Hatte *Vergil* schon beim ersten Begegnen auf plötzlich eintretende Liebe und alle Begleiterscheinungen (Schauen nach dem Mann, Wogen der Brust, Wechsel der Gesichtsfarbe u. a. vgl. Ap. III 287—89, 297/8) verzichtet und an ihre Stelle eine sich allmählich entfaltende Neigung gesetzt, so findet sich hier eine Liebe, die sich ganz eigentlich auf hervorragende Eigenschaften und Taten des Mannes gründet; erst dadurch wird Dido ganz ge-

[50]) Vgl. *Snell* u. weiter unten S. 55.

wonnen. Anders Medea; sie liebt, ohne ihre Liebe begründen zu können, denn die knappen Worte, die sie zunächst von Jason vernimmt, sind nicht angetan, ihn besonders heldenhaft und liebenswert erscheinen zu lassen (Ap. III 386—395, 433—38), da sie bald schmeichelnd und sanft einlenkend, bald vorsichtig abwägend sind. Nicht der Inhalt der Worte und damit die Erkenntnis vom Wesen des Helden, sondern ganz allein der äußere Klang ist hier maßgebend. Das bleibt auch bei dem ersten Zusammentreffen ohne Zeugen so; auch da ist das Heldische an Jason und in seinen Worten wenig betont, vielmehr die Liebesempfindung einfach als bestehend geschildert oder durch äußere Schönheit motiviert; durch Eros' Eingreifen wird diese Schönheit noch erhöht (III 1017/18), nirgends ist auch nur versucht, Medeas Liebe von innen her sich nähren zu lassen. Didos Liebe empfängt dagegen ihre Impulse von innen [51]).

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Verschiedenheit der Bitten Jasons bezw. Aeneas' an die Frau. Aeneas' Bitte ist lediglich eine Bitte um Aufnahme und Gastfreundschaft; er darf sie tun, ohne seinen Ruf als Held zu gefährden, ja die von Dido erbetene Erzählung bestärkt diesen Ruf. Jasons Bitte ist derart, daß ihre Erfüllung oder Nichterfüllung in ganz anderem Sinne für ihn wichtig ist als der Ausgang der ähnlichen Situation für Aeneas, und der Widerspruch des Idas gegen ein Bündnis mit einem Weibe zeigt das nicht ganz Männlich-Starke in Jason. Jason konnte von keinen Taten berichten, und die große Tat, vor der er steht, kann er nur mit Hilfe der Frau vollbringen. So entfällt die besondere Hochachtung der Frau vor dem Manne und damit ein innerer Beweggrund für die Liebe, den *Vergil* als bestimmend zur Geltung gebracht hat.

Jedoch fehlt Didos Liebe nicht die Sinnlichkeit. Das bezeugt ihre Haltung, die nicht nur verstandlich begründet werden kann. Die Einsicht sagt Dido zwar, daß Aeneas ihrer Liebe würdig ist; doch ist das nur Bedingung und Anstoß, da eine Dido sonst garnicht von Liebe ergriffen würde. Bei aller Betonung des Geistigen kommt die Leidenschaft stark zur Geltung; IV 22—23 sagt sie:

„solus hic *inflexit sensus* animumque labantem
impulit. adgnosco *veteris* vestigia *flammae*."

[51]) Über Amor—Ascanius s. u. Amor.

Aber wie diese Leidenschaft dann geschildert wird, ist nic weniger echt vergilisch als vorher das Betonen des Geistigen.

Der inhaltlich wie formal groß angelegten Einleitung fol die große Aussprache mit der Schwester, die eine Steigerung da stellt (9—29). Ausgehend von den erschreckenden Träumen, d sie in Unruhe versetzen, kommt Dido gleich auf Aeneas, d immer mehr ihr ganzes Denken erfüllt hat und auch die Ursach der Träume ist[52]; alles Gute, das sie an ihm erkannte, faßt s in Worte, aber die Erregung läßt sie hie und da nur zu Ausrufe kommen:

„quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis
. . . . . heu quibus ille
iactatus fatis, quae bella exhausta canebat!";

ja, sie glaubt in Aeneas einen Göttersproß vor sich zu sehe und beteuert das — nec vana fides — mit der untrüglichen Siche heit des liebenden Weibes. Dann folgt das erste eigentliche G ständnis ihrer Liebe, noch umschrieben

„huic uni forsan potui succumbere culpae"

und noch in einer Bedingungen stellenden, irrealen Form

„si mihi non animo fixum immotumque sederet
ne cui me vinclo vellem sociare iugali
postquam primus amor deceptam morte fefellit,
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset."

Aber dann bekennt sie freimütig ihre Zuneigung:

„Anna, fatebor enim, miseri post fata Sychaei
coniugis et sparsos fraterna caede penates
solus hic inflexit sensus animumque labantem
impulit"

und dann ganz offen „adgnosco veteris vestigia flammae".

Das folgende „sed" bringt scheinbar einen Umschwung; e leitet den großen Schwur Didos ein, durch den sie bei alle Schrecken der Unterwelt gelobt, ihrem ersten Gemahl die Treu zu wahren:

[52]) Man beachte, wie das nicht direkt gesagt, sondern fein nur durc die unmittelbare Folge quae me insomnia terrent — quis novos succes hospes — angedeutet wird.

„sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat
vel pater omnipotens abigat me fulmine ad umbras
pallentes umbras Erebo noctemque profundam
ante pudor quam te violo aut tua iura resolvo.
ille meos primus qui me sibi iunxit amores
abstulit: ille habeat secum servetque sepulcro." (24—29).

Aber in Wahrheit ist das kein Umschlag ins Gegenteil, sondern nur eine Steigerung des Vorherigen. Dido sucht ihrer Gefühle Herr zu werden und findet für dies Bestreben nur diese negative Form; sie will im tiefsten Grunde des Herzens nicht auf Aeneas verzichten, das zeigt schon der Eifer, mit dem dann Annas Vermittlungsvorschläge befolgt werden. Der große Fluch ist nur ein Fluchtversuch vor dem eignen Ich, ein letztes Sichwehren gegen etwas, das unter dem Zwange der Liebe doch getan werden muß. Nach diesem Ausbruch seelischer Erregung bricht Dido in Tränen aus; sie offenbart so noch deutlicher ihr Unvermögen, ernstlich gegen die Leidenschaft vorzugehen, und man empfindet ihre letzten Worte lediglich als eine Verkrampfung, nicht als festen, unabänderlichen Entschluß; und je heftiger und überstürzter sich Dido zu Beteuerungen und Verwünschungen versteigt, desto deutlicher zeigt sie ihre Liebe zu Aeneas. Hier ballt sich all das zusammen, was wir vorher in seinen Anfängen Stufe für Stufe sich heranbilden sahen.

Anna hat es nicht schwer, die Schwester zu überreden:

„hic dictis incensum animum flammavit amore
spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem."

Nur zu gern hört Dido auf die Schwester, sie wollte nur von ihr die Bestätigung haben, der Liebe Raum geben zu dürfen; und auf alle Vorschläge geht sie eifrig ein. Opfer werden veranstaltet, und Dido, die Königin, ist selbst dabei tätig:

„ipsa tenens dextra pateram pulcherrima Dido
candentis vaccae media inter cornua fundit;" (60—61)

und man erkennt die verhaltene Leidenschaft, wenn sie den Befund der Opfer kaum erwarten kann:

„. . . . . pecudumque reclusis
pectoribus inhians spirantia consulit exta." (63/4).

Das alles bringt zwar in sich keine weitere Steigerung, gehört aber hierher, weil die verzehrende Leidenschaft immer weiter am Werk ist:

„est mollis flamma medullas
interea et tacitum *vivit* sub pectore volnus" (66/67).

Die Opferszenen stellen somit ebenfalls die Leidenschaft dar, wenn auch gedämpft und gleichsam in einer Atempause. Es folgt sofort wieder ein Höhepunkt, eine Schilderung von Didos Zustand, die dem elementaren Ausbruch vorher an Leidenschaftlichkeit der inneren Spannungen gleichkommt:

„*uritur* infelix Dido totoque *vagatur*
urbe *furens* . . . ."

und dann schließt sich der Vergleich mit der Hirschkuh an, die den Pfeil im Rücken, durch die Wälder rast [53]).

Die hochgehende Erregung konnte der indifferente Ausgang der Opfer [54]) nicht dämpfen; bis in sprachliche Einzelheiten läßt sich das Vorwärtsschreiten der Leidenschaft verfolgen. Die „cura" aus den Eingangsversen trägt nun ihren eigentlichen Namen, amor, das heimliche Feuer ist zur Flamme geworden, die Dido ganz verzehrt, und die Wunde, von der es hieß „regina . . . volnus alit", braucht kein Zutun Didos mehr. „vivit sub pectore", sie hat eine lebendige Kraft, der Dido anheimgefallen ist; das wird durch uri, vagari und furere noch erweitert. Didos Liebe wird als Liebesglut dargestellt; die Wiederholung bestimmter Vorgänge zeigt die Steigerung. Das „rogitare", mit dem Dido Aeneas zu erzählen aufgefordert hatte, ist hier dem exposcere gewichen, die Aufmerksamkeit, mit der Dido der Erzählung gelauscht haben muß, mit „pendere ab ore" konkretisiert; den Ascanius, den sie auch schon vorher auf dem Schoß geherzt hatte, sucht sie länger bei sich zu behalten — *Vergil* begründet hier ausdrücklich „genitoris imagine capta" —, und endlich gewinnen auch die Worte „illum absens absentem auditque videtque" jenen „haerent infixi pectore voltus verbaque" gegenüber an sinnlich-konkreter Vorstellung.

Die dramatische Art der Erzählung und die pathetische Steigerung, die wir weithin beobachten konnten, erhebt die Ge-

[53]) Vgl. das ähnliche Bild bei Hom. *Λ* 118.

[54]) *Vergil* hat sich wohl absichtlich über den Zweck der Opfer und den Befund der Priester nicht klarer ausgedrückt, da außer Anna niemand wissen durfte, was Dido bewegte. — S. *Heinze*, S. 129/30.

schichte der Dido ins Heroische; wir dürfen nunmehr diese Art der Gestaltung als für *Vergil* bezeichnend ansprechen.

Dieser Zug zur Größe eignet lediglich dem Vergilischen Gedicht; es ist nicht das Thema, das dazu bringen müßte, denn die Liebe Medeas bei *Apollonios* zeigt ganz andere Züge. Obwohl hier durch die Liebe auf den ersten Blick einer allmählich aufkeimenden Zuneigung von vornherein der Boden entzogen war, verstand es *Apollonios*, stufenweise die Leidenschaft mit immer lebhafteren Farben zu malen. Aber ein wirkliches Pathos ist in der Schilderung nicht zu finden, bei *Vergil* ist es vorherrschend. Ein Vergleich der Symptome der Liebe zeigt das noch klarer.

Nicht weniger als sieben verschiedene Symptome führt *Vergil* uns an Dido vor Augen: nach dem Liebesgeständnis vor Anna I. die hervorquellenden Tränen, dann nacheinander (vgl. 68—69) II. das Rasen der Leidenschaft, III. Stocken mitten in der Rede, IV. Ruhelosigkeit, V. Sinnestäuschungen, VI. Zuneigung zum Sohne des Geliebten und endlich VII. Vernachlässigung ihrer Regentenpflichten. Der größte Teil dieser Symptome hat bei *Apollonios* seine Entsprechung [55]), doch lassen sich die Verwendungen der jeweils gleichen Motive nicht zur Deckung bringen. Ich führe im folgenden die Gegenüberstellung für die Einzelerscheinungen durch:

Verg. (IV 30)	Ap. (III 804—6)
	. . . ὀδύρετο. δεῦε δὲ κόλπους
sic effata sinum lacrimis implevit obortis	*ἄλληκτον δακρύοισι, τὰ δ' ἔρρεεν ἀσταγὲς αὖτως,*
	αἰν' ὀλοφυρομένης τὸν ἑὸν μόρον...

Dies Beispiel zeigt Wortübereinstimmung. Die Situation ist verschieden, bei Dido wie Medea liegt aber eine hochgradige Erregung vor, die das Weinen rechtfertigt.

Zunächst fällt rein quantitativ die Fülle der Worte bei *Apollonios* neben der knappen vergilischen Formulierung auf; dadurch, daß wiederholt versichert wird, daß Medea jammerte, die Brust mit Tränen unaufhörlich benetzte, daß sie diese Tränen

[55]) Die verschiedenen Symptome als solche waren bereits von *Homer* einzeln zum Ausdruck von Furcht und Entsetzen gebraucht; sie wurden von den griechischen Melikern als Anzeichen der Liebesempfindung umgedeutet und haben so in der Liebesdichtung jeden Genres ihren Platz behauptet. Vgl. dazu *A. Turyn*, S. 41 ff.

in Strömen vergoß, wird der Wirkungsmöglichkeit eine gan andere Bahn gewiesen. Es ist auch nicht das einzige Mal, daß d Leser Medea in Tränen sieht: sie jammert nach ihrem schwere Traum (III 635 ff.), sie weint vor dem nächtlichen Besuch ihr Schwester (664 ff.), während (1118) und nach der Unterredu mit Jason (1161). Dido weint — vor der großen Peripetie, d mit Aeneas' Willen zur Abreise einsetzt. — nur dies eine Ma Medea hat bei der sich immer erneuernden seelischen Belastun wohl Grund zum Weinen (die verschiedenen Nuancen hat d Dichter mit erstaunlicher Kunst festgehalten), aber in seiner Ei maligkeit ist das Motiv bei *Vergil* von ungleich stärkerer Wirkun *Vergil* läßt diese Haltung der Frau aus anderen Tiefen komme als *Apollonios*; dieser beschreibt wohl genau bis in Einzelheite doch die Kunst, die dadurch zu Tage tritt, ist zwar erstaunlic aber sie geht am Großen vorüber; jenem ist es um Größe, u Pathos zu tun. Medea weint ratlos im Kampf mit den widerstr bendsten Gefühlen; Didos Erregung, die sich über sich selb hinaus steigerte, löst sich zwangsmäßig in Tränen aus, die Spa nung mußte ihre Entspannung finden[58]). Das Bestreben, auch i der Darstellung der Leidenschaft nicht auf Größe zu verzichte ist noch weiter erkennbar: Dido erhält dadurch etwas Heroische trotzdem sie ihrer Liebe widerstandslos verfallen ist. „*Verg* hütet sich sorgfältig vor jedem Zug, der diese heroische Leide schaft ins sentimental Bürgerliche herabziehen könnte", sag *R. Heinze* (S. 130) mit Recht. Dem hat aber *Apollonios* sein Medea ganz unterworfen. Seine Schilderung des Liebesschmerze darf man mit Rücksicht auf psychologische Feinheiten der B obachtung als hervorragende Leistung bezeichnen. Ich darf zu Beleg kurz auf die einzigartige Beschreibung des Zusammentre fens von Medea und Jason und des Verhaltens von Medea nach her (vgl. vorzügl. III 948–74. 1008—24. 1150—62) hinweise In III 761 ff.

„δάκρυ δ' ἀπ' ὀφθαλμῶν ἑλέῳ ῥέεν· ἔνδοθι δ' αἰεί
πῆρ' ὀδύνῃ σμύχουσα διὰ χροός, ἀμφί τ' ἀραιὰς
ἶνας καὶ κεφαλῆς ὑπὸ νείατον ἰνίον ἄχρις
ἔνθ' ἀλεγεινότατον δύνει ἄχος, ὁππότ' ἀνίας
ἀκάματοι πραπίδεσσιν ἐνισκίμψωσιν Ἔρωτες"

[58]) Die sprachliche Formulierung für diese seelischen Vorgänge ist b aller Kürze denkbar treffend: man empfinde das oben Gesagte in „lacrim obortis" nach.

läßt *Apollonios* den seelischen Zustand mit seinen körperlichen Bedingtheiten hervortreten [57]). *Vergil* betont allein das Seelische.

Mit dem Bestreben *Vergils*, wuchtig und großartig zu schildern, hängt es zusammen, daß für das II. Liebessymptom Didos, das Rasen der Leidenschaft, bei Apollonios die Parallele fehlt. Medea wird sicher heftig, bis zu physischen Veränderungen (III 298, 725), von der Liebe erfaßt, doch ist Didos Liebe großartiger. So gibt die Liebe Medea wohl etwas Anziehendes, aber nichts Bedeutendes; der Dido kann auch die Leidenschaft nicht ihre Größe nehmen, sondern selbst sie wird zur Größe gesteigert. Nie fanden sich solche Steigerungen bei Medea, wie es von Dido mehrmals nacheinander heißt (IV 67/8): „uritur, vagatur, furens". *Vergil* gestaltet also bewußt das Große, *Apollonios* malt mit Liebe das Kleine aus, oder, um es pointiert auszudrücken, *Vergil* dichtet ein Epos, *Apollonios* ein Epyllion im Epos.

Die III. der symptomatischen Erscheinungen ist eine der gebräuchlichsten; für Liebesempfindungen charakteristisch zeigt sie bereits Sappho in ihrem berühmten Gedicht auf die sogen. Agallis (Diehl, Anth. lyr. I. S. 327):

. . . βροχέως με φώνας
οὐδὲν ἔτ' εἴκει
ἀλλὰ κὰμ μὲν γλῶττα ἔαγε . . . .

Ganz Ähnliches findet sich bei Theokrit II 108, Lukrez III 154 und Catull 51 in der umdeutenden Übertragung eben jenes Sapphogedichtes. In den Versen dieser Dichter ist neben starker Empfindung und Beobachtung der Wille nach Vollständigkeit in der Aufzählung der Anzeichen zu erkennen. *Apollonios* hat das gleiche Motiv, der Zusammenhang ist aber hier vom Epostil diktiert; so steht seine Medea völlig und ganz lebendig im Geschehen, der Eindruck einer Symptomaufzählung wird nicht erweckt. Ich ziehe wieder eine entsprechende Vergilstelle heran.

Vergl. (IV 76)	Ap. III 686, 1011.
„incipit effari mediaque in voce resistit"	*„φθογγῇ δ' οὐ προύβαινε παροιτέρω . . .* *οὐδ' ἔχεν ὅττι πάροιθεν ἔπος προτιμυθήσαιτο."*

Wieder müssen wir eine kleine, aber für *Vergil* bezeichnende Abweichung konstatieren. Die erste der angeführten Stellen bei

[57]) Vgl. o. S. 47.

Apollonios ist in der Situation abweichend, da Medea mit ihr Schwester, und nicht dem geliebten Mann spricht, inhaltli kommt sie der Vergilstelle am nächsten. Bei *Vergil* liegt der b sondere Reiz darin, daß — wieder, wenn auch im Kleinen, e dramatisches Moment — Dido schon spricht, dann aber plötzli abbricht; *Apollonios* hat das wohl ähnlich, erreicht aber dur eine Art von Jonglieren mit dem Wort Medeas, das bald vorn a der Zunge schwebt, bald in die Brust zurückfliegt, nicht die Wi kung; bei den gleichen Vorbedingungen verliert er sich.

Der anderen angeführten Situation gegenüber darf *Verg* mit seiner Auffassung das Besondere beanspruchen: denn Mede findet vor dem Geliebten gar keine Worte. *Vergil* gibt hier de Symptom durch eine spezielle Verbindung noch eine besonder Note: Dido hatte Aeneas die Stadt und die Neubauten gezeig dann incipit effari mediaque in voce resistit: das ist eine impu sive Zurückhaltung in einem Augenblick, wo ein einziges Wor mehr gewissermaßen einen Antrag von Seiten der Frau bedeute hätte. Abgesehen von dem dramatischen Zug, der beherrschen deutlich wird, ist das eine wesentliche Bereicherung der Charak teristik Didos; sie bleibt auch in der höchsten Leidenschaft ein stolze Frau, die sich nie vergißt und immer die Herrschaft übe sich selbst behält.

Die folgenden Symptome können z. T. keine Übereinstimmun haben, z. T. haben sie sie sehr weitgehend:

zum IV. und V. Symptom:

Verg. IV, 80—82	Ap. III 616/7
post ubi digressi, lumenque obscura vicissim	*Κούρην δ' ἐξ ἀχέων ἀδινὸς*
luna premit suadentque cadentia sidera sommos	*κατελώφεεν ὕπνος*
sola domo maeret vacua stratisque relictis	*λέκτρῳ ἀνακλινθεῖσαν.*
incubat . . .	744ff: *Νὺξ μὲν ἔπειτ' ἐπὶ γαῖαν*
	ἄγεν κνέφας . . . .
	ἀλλὰ μάλ' οὐ Μήδειαν ἐπ
	γλυκερὸς λάβεν ὕπνος
	πολλὰ γὰρ Αἰσονίδαο πόθῳ
	μελεδήματ' ἔγειρεν . . . .

IV, 83

. illum absens absentem audit- que videtque

453 προπρὸ δ' ἄρ ὀφθαλμῶν ἔτι
οἱ ἰνδάλλετο πάντα
954/5 ἦ θαμὰ δὴ στηθέων ἐάγη
κέαρ, ὁππότε δοῦπον
ἢ ποδὸς ἢ ἀνέμοιο παραθρέ-
ξαντα δοάσσαι.

Einzelheiten sind hervorzuheben. Die Ruhelosigkeit, unter der die liebende Frau bei *Vergil* wie *Apollonios* leidet, ist bei Dido so stark, daß sie nicht einmal versucht einzuschlafen, sondern nach dem Weggang der Gäste noch im Haus bleibt und sich in ihrem Liebesschmerz auf die verlassene Kline wirft[58]; Medea hatte dagegen, wenigstens anfangs, Ruhe gefunden. Den Täuschungen der Sinne, die sie immer und überall den geliebten Mann sehen lassen, sind beide Frauen in gleicher Weise unterworfen; die Liebe zum Sohne des Geliebten konnte nur Dido gegeben werden. Am aufschlußreichsten für vergilische Auffassung ist die Erweiterung und Bereicherung der Motivreihe um das VII. und letzte Motiv, die Vernachlässigung der Pflichten (86—89). Die im Bau befindlichen Türme werden nicht vollendet, die Jungmannschaft verrichtet weder Waffenübungen noch Arbeit an den Stadt- und Hafenanlagen, und die Bollwerke ragen halbfertig gegen den Himmel: das ist die Schuld Didos, die nur an ihre Liebe denkt. Bei *Apollonios* gab es hierzu keine Parallele, wiewohl er doch Ähnliches hätte sagen können. Daß aber dieses äußere Zeichen als letztes Glied der Kette der direkten Liebessymptome angereiht ist, erscheint mir als wichtige Erweiterung der Symptombeschreibung im Sinne *Vergils*. Denn hier will der Dichter an den schlimmen Folgen krankhaften seelischen Seins die Größe einer Leidenschaft verdeutlichen, die selbst eine Dido die großen, sonst wichtig genommenen Pflichten des Königtums vergessen läßt.

Aus der Betrachtung der verschiedenen Liebessymptome in ihrer Anwendung durch *Vergil* ergibt sich zusammengefaßt: *Vergil* übernimmt weithin das Hergebrachte, baut es aber glücklich in den von ihm gewollten Zusammenhang ein; dabei erwei-

[58]) Von wem verlassen, wird nicht gesagt, doch ist aus der Gesamtstimmung der Szene zu entnehmen, daß Aeneas' Sitz gemeint ist. Das wird gestützt durch V. 659, wo es sich zwar um den lectus iugalis handelt, die innere Haltung aber psychologisch notwendig die gleiche ist.

tert er, wo es seine tiefere Auffassung erfordert. Bestimmend erscheint das Pathos, wie denn überhaupt der pathetisch-dramatische Charakter im kleinen sprachlichen Gebilde des Verses wie im Aufbau einer ganzen Szene unverkennbar war. Technisch ist bei der Aufzählung der ganzen, für die Liebe symptomatischen Erscheinungen das Vermeiden von Eintönigkeit durch geschickte Verflechtung in die fortlaufende Erzählung bemerkenswert: die Handlung steht, während der Leser mit den Symptomen bekannt wird, nicht still. So wird der Eindruck des bloßen Aufzählens trotz der Vielheit der Anzeichen nicht hervorgerufen. Für den Charakter Didos hat sich dabei ein Vermeiden des Typus der liebenden Frau schlechthin ergeben. Die anscheinend konventionellen Züge an ihr haben durch Steigerung und Neugestaltung sich als andersartig herausgestellt. Dido ist der große Charakter auch in der Leidenschaft geblieben. Dieser heroische Zug ist bisher das Hauptmerkmal Didos gewesen; ob wir daneben noch eigentlich individuelle Charakterzüge feststellen können, muß die weitere Untersuchung zeigen.

Obwohl die Erzählung im Folgenden mit der Vereinigung von Dido und Aeneas ihren Höhepunkt erreicht, bietet sie für die Erkenntnis von Didos Charakter wenig; doch lohnt ein kurzes Verweilen bei den näheren Umständen dieser Hochzeit. Die Einzelheiten sind auch bei dem, was Dido angeht, und nicht nur dem, was sie direkt schildert, vom gleichen Streben nach Großartigkeit erfüllt, wie wir es vorher beobachten konnten.

Die Vereinigung der Liebenden, also das Ziel, auf welches das große Liebessehnen, das Dido bis zur Leidenschaftlichkeit gepackt hielt, hinführte, steht am gegebenen Punkt der Erzählung isoliert da insofern, als weder unmittelbar vorher noch nachher das Verhältnis der Liebenden zueinander erzählt wird. Nur das Faktum der Vereinigung wird kurz gestreift. Ich sehe darin nicht nur die Scheu[59]) eines Dichters, den das Volk den jungfräulichen nannte, sondern auch einen besonders feinen Zug vergilischer Darstellung. Er will das Große groß sein lassen, und da er Dido immer als eine Frau erscheinen lassen will, die über den Durchschnitt sich erhebt, so übergeht er Situationen, die ein Abgleiten aus der gehobenen Sphäre nahe rückten. (Das Gleiche gilt für Aeneas). Dabei entsteht in der Erzählung nicht der geringste Bruch; vor der Vereinigung wird nämlich eine Götterszene —

[59]) Vgl. *Heinze*, S. 361.

Juno berät mit Venus über die Ehe, die zustandekommen soll, — eingeschoben und die direkte Überleitung zur folgenden Handlung gegeben; nachher aber täuscht das Eingehen auf Aussehen und Tätigkeit der Fama sowie ihre Wirkung auf Jarbas über die Zeit gleich nach dem Ehebündnis hinweg, eine Zeit, während der von keinem der Beteiligten Heroisches hätte berichtet werden können. Die kurze Beschreibung der Vereinigung überragt als Gipfelpunkt, sprachlich wie inhaltlich, diesen Szenenkomplex; wenn überhaupt, dann empfindet man hier, was eine Erzählung ins Großartige, Heroische steigern kann (s. V. 160—168).

Was das Gegenständliche anlangt[60]), so ist wichtig, daß *Vergil* hier in *Apollonios* einen Vorgänger hatte, der seinerseits schon die Hochzeit der Medea mit Jason in die Höhle auf Kerkyra verlegt hatte (IV 1130—69), und sicher hat *Vergil* seine Szene der bei *Apollonios* angeglichen. Doch bezieht sich das nur auf das lokale Kolorit: die innere Motivierung ist völlig anders: Jason und Medea gehen die Ehe unter dem Zwang der Verhältnisse ein, bei Aeneas und Dido fehlt ein zwingender Anlaß von außen. Wie auf Kerkyra wurde die Höhle als Schauplatz genommen, doch das plötzliche Unwetter gibt den Grund für das Zusammensein. Von menschlicher Seite fehlt das Absichtsvolle des Handelns, soweit das Äußere in Betracht kommt; bei *Apollonios* war es umgekehrt. Daß endlich auch bei *Vergil* die Liebenden nur das von göttlicher Seite Gewollte tun, ist dabei eine andere Sache, abgesehen davon, daß, wie mir scheint, auch hier das göttliche Eingreifen sich weniger klein, um nicht zu sagen kleinlich, offenbart. Bei *Apollonios* bringen auf Heras Geheiß weißgekleidete Nymphen Blumen, und sie lassen duftende Schleier wehen und können — das ist sehr bezeichnend — kaum an sich halten, das goldstrahlende Vließ auf dem Brautlager nicht zu berühren (IV 1143—48). Diese genrehafte Art hatte in *Vergils* Erzählung keinen Platz; der Sinn für das Großartige, den wir immer wieder beobachten konnten, kommt in den vier Versen, die die Vermählung schildern, sehr gut zur Geltung:

„speluncam Dido dux et Troianus eandem
deveniunt prima et Tellus et pronuba Juno
dant signum: fulsere ignes et conscius aether
connubiis, summoque ululârunt vertice nymphae“ (165—68).

[60]) Vgl. auch in diesem Zusammenhang die schönen Worte, die *Heinze* S. 361 für die Szene gefunden hat.

Auch hier sind Nymphen bei der Hochzeit, allein sie sind in eine ganz anderen Sinne da als die Nymphen bei *Apollonios*. Nu große Kunst konnte das Toben der Elemente und das Rufen de Nymphen so zu einem Eins verschmelzen, wie es hier vorlie Auch in dieser knappen Schilderung verharrte *Vergil* also b seinem Streben nach pathetischer Darstellung.

Die leidenschaftliche Liebe Didos dauert nach dem Bün nis mit Aeneas fort; das ist indirekt zu erschließen aus der Nich beachtung ihres Rufes:

„neque enim specie famaque movetur
nec iam furtivom Dido meditatur amorem:
coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam." (169—71).

Sie bekennt sich also vollständig zu ihrem Tun. In ihrer große Liebe beachtet Dido ihren Ruf und den Eindruck nicht, den ih Handeln in der breiten Öffentlichkeit hervorruft, während be *Apollonios* und *Homer* die äußeren Rücksichten bestimmende waren.

Beachtenswert ist die Peripetie. Der Umschlag erfolgt gan unmittelbar nach dem Höhepunkt der Hochzeitsfeier. Wenig Verse vorher (169) findet sich jener markante Satz, der die Ent wicklung des Kommenden vorwegnimmt und so für Sekunden de Abgrund des Leids auf dem Gipfel des Glücks erkennen läßt:

„ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit."

Von hier aus ist erst der Sinn der sinnlich-prächtigen Schilderung des Jagdzuges vor der Vereinigung von Dido und Aeneas voll aus zuwerten; das ist ein Inszenieren mit allen Mitteln, das alle Glanz und alle Freude nur deshalb noch einmal vereint biete um desto stärker gegen das Unheil zu kontrastieren, das mit de Fama heraufzieht [61]). Derselben Kontrastwirkung dient dann auch die Schilderung der Fama in allen abschreckenden Einzelheite und ihr übertriebener Bericht über die Liebenden. Durch dies „konkrete Symbolisierung" der Fama erreicht der Dichter weite die schon berührte Möglichkeit, über die Zeit des Zusammen lebens der Liebenden hinwegzugehen, ohne eine Lücke entstehe zu lassen; die Fama berichtet ja; daß sie Wahres und Falsche

[61]) S. *Heinze*, S. 131; doch scheint mir die Anlehnung an den epische Stil hier größer, als H. zu glauben scheint.

mischt und übertreibt[62]), liegt in ihrer Natur. Bei Jarbas, Didos früherem Freier, löst die Fama das Gebet an Juppiter aus, der Botschaft an Aeneas sendet; die Handlung bleibt dadurch in Fluß und ursächlichem Zusammenhang mit Didos Liebe; denn so kommt es zum Entscheidungsmoment, der Abfahrt des Aeneas.

Mit den ersten Anstalten zur Abfahrt beginnt die Leidenschaft der Liebe in eine Leidenschaft der getäuschten Liebenden umzuschlagen, und sie endet erst mit Didos Selbstvernichtung. Das Drama, das wir bis zur Peripetie verfolgt hatten, entwickelt sich von nun an Schritt für Schritt mit unerhörter Folgerichtigkeit bis zum tragischen Schluß.

Aeneas sucht, nachdem er durch Merkur Juppiters Befehl erhalten hat — und er zögert keinen Augenblick, den Befehl auch auszuführen —, nach dem besten Weg, auf dem er Dido von seinem Vorhaben unterrichten kann: „Quo nunc reginam ambire furentem audeat adfatu?“ So fragt sich Aeneas, weil er weiß — das furens wird proleptisch sein —, welche Wirkung das auf Dido haben wird. Doch

„regina dolos — quis fallere possit amantem —
praesensit motusque excepit prima futuros
omnia tuta timens.“ (296—98).

Mit dem sicheren Instinkt des liebenden Weibes fühlt sie alles, was kommen wird, als erste, und es läßt sie das mißtrauische Ahnungsvermögen für alles fürchten. Die Fama bringt auch Dido Kunde von dem, was vorgeht; doch bestärkt sie Dido nur in ihrem Wissen; aus der heimlichen Angst der von Liebe ganz erfüllten Frau wäre die Erklärung einleuchtend genug gewesen. Als Dido sieht, was geschehen soll, packt sie der Taumel der Leidenschaft:

„saevit inops animi totamque incensa per urbem
bacchatur qualis commotis excita sacris
Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron.“ (300—303).

Dann weicht der erste Sturm der Gefühle der Überlegung, die im Verein mit dem bitteren Gefühl verratener Liebe Dido die anklagenden Worte gegen Aeneas in den Mund legt (305—307). Die Anklagerede ist trotz der Erregung, in der sie gesprochen wird, übersichtlich aufgebaut:

[62]) Daß die Fama übertreibt, ersieht man aus V. 260/1, wo Aeneas durchaus nicht in träger Ruhe gezeichnet ist; das hat *Heinze* bereits betont.

1. Vorwürfe in der ersten Erregung (305—8):
(dissimulare, perfide, nefas, noster amor, data dext
moritura Dido).
2. Fragen nach dem Grund der plötzlichen Reise (309—14):
a) Torheit jetzt zu fahren (hiberno sidere classem, me
aquilonibus, arva aliena, domus ignota);
b) der wahre Grund (mene fugis?).
3. Die Bitten zu bleiben (312—30):
a) innere Gründe (lacrimae, dextra tua, conubia nost
incepti hymenaei, merita de te, extinctus pudor, fa
prior);
b) äußere Gründe (Pygmalion, Jarbas);
c) besonderer Grund (gänzliche Verlassenheit ohne ein
parvolus Aeneas).

Dido zürnt hier nicht, verzichtet aber auch nicht, sondern lie
nur mit einer Liebe, die die leidenschaftlichen Äußerungen vorh
nur verständlich macht, da sie ihre seelischen Gründe aufwei
So rückhaltlos hat Dido sich bisher nicht geoffenbart, die Ang
vor der drohenden Trennung gibt ihr all die Gründe (s. o.) ei
durch die sie Aeneas zum Bleiben veranlassen will: was Aene
ihr schuldet, deutet sie als einen Grund zur Nachgiebigkeit fi
Aeneas nur kurz an mit den Worten: „si bene quid de te merui
Das Frauliche zeigt sich nirgends so deutlich wie hier, wo d
liebende Weib in Dido frei spricht. Die sachlichen Gründe, d
Dido in der Mitte ihrer Rede anführt, sind zwar triftig, aber
sind nicht die Gründe, die sie eigentlich zum Reden gebrac
haben. Das Menschliche, nicht das Sachliche ist bestimmend, d
Mensch Dido will etwas für sich erreichen. Daß es ihr im Grun
garnicht um — weit gefaßt — die domus labens geht, zeigt i
freiwilliger Tod, bei dem sie nicht die Folgen für Stadt und Vo
bedenkt. Und auch das ersehnte Kind stellt nur für die Lie
einen Ersatz dar; die genannten Gefahren politischer Art, gege
die man Schutzmaßnahmen verlangen müßte, werden gar nic
davon berührt.

Diesem Gefühlsausbruch gegenüber, der von der erste
lebhaften Impression die ganze Skala seelischer Bewegungen b
zu dem durchläuft, was eine Frau in der Ehe am meisten beweg
steht Aeneas Entgegnung in nüchterner Verständigkeit da, ma
sie auch allein vom dringenderen Gebot der Pflicht diktiert sei

Was er sagt, ist richtig: nur ist es keine eigentliche Antwort auf Didos Rede; Dido brachte das Gefühl zu bestimmender Geltung, Aeneas argumentiert dagegen mit anderen Argumenten; nur knappe vier Zeilen betonen seine Dankbarkeit, denen dann — pro re pauca loquar — 24 sachlich begründende Verse folgen. Daß das Dido nicht befriedigt, ist selbstverständlich. Aeneas liebt zwar auch [63]) — deutlich zeigt das V. 332 „obnixus curam sub corde premebat" —, aber er läßt den Verstand, nicht das Gefühl sprechen. Er gehorcht dem Göttergebot und findet in der Erfüllung dessen, was er als Pflicht erkannt hat, seine höchste Aufgabe und — seine Größe. Er darf als Mann nicht anders handeln; daß er die Gefahr des „Verliegens" überwindet, seinen Empfindungen sich nicht überläßt und sich an den göttlichen Auftrag gebunden fühlt, läßt ihn „Held" bleiben. Dido kann Aeneas' Verhalten nicht Genüge tun, sein Vorgehen muß ihr als Undank erscheinen und seine Liebe kann ihr nicht als Liebe gelten, denn „was nützt es, wenn einer neben einem lichterloh brennenden Hause auf seine Fackel weist mit dem Bemerken, daß sie auch brenne?" (*Haecker*). Darin, daß sie so handelt und nicht anders, erreicht sie ihre Größe. — Verschiedene Denkweise bei gleichen Situationen trennt Dido aber auch von ihren Geschlechtsgenossinnen; das zeigt ein Vergleich mit Hypsipyle bei *Apollonios*, der gewisse Verschiedenheiten ergeben wird.

Zunächst lassen sich im Gegenständlichen weitgehende Analogien feststellen. Beide Male ist der Held in Gefahr, seine Aufgabe [64]) über einer Frau zu vergessen, und es bedarf erst eines Anstoßes, um ihn zur Pflicht zurückzuführen. Der Abschied ist unvermeidlich. Grundverschieden dagegen ist jeweils die Haltung der Frau. Ich setze die Hauptstellen gegenüber:

Verg. IV 305 ff.	Ap. I 888 ff.
Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum	*Νίσσεο καὶ σε θεοὶ σὺν ἀπηρέσιν αὔτις ἑταίροις*
posse nefas tacitusque mea decedere terra	*χρύσειον βασιλῆι δέρος κομίσειαν ἄγοντα*

[63]) Vgl. *Heinze*, S. 123, besonders Anm. 1.

[64]) Ich darf hier kurz auf die Wichtigkeit der Aufgabe im Vergleich zu Ap. eingehen. Bei der Bedeutung, die *Vergil* der großen Aufgabe seines Helden beimißt, läßt er die Götter eingreifen, die dazu durch das trotzigeifersüchtige Gebet des Jarbas bestimmt werden. Das Gebet ist nur äußerer

nec te noster amor nec te data dextera quondam	*αὔτως ὡς ἐθέλεις καίτοι φίλον· ἦδε δὲ νῆσος*
nec moritura tenet crudeli funere Dido . .	*σκῆπτρά τε πατρὸς ἐμεῖο παρέσσεται, ἦν καὶ ὀπίσσω*
. . . . . miserere domus labentis . . .	*δήποτε νοστήσας ἐθέλῃς ἄψορρον ἱκέσθαι*
. . . . saltem si qua mihi de te suscepta fuisset	. . . . .
ante fugam suboles, siquis mihi parvolus aula	*μνώεο μὴν ἀπεών περ ὁμῶς καὶ νόστιμος ἦδη*
luderet Aeneas qui te tamen ore referret	*Ὑψιπύλης· λίπε δ' ἦμιν ἔπος, τόκεν ἐξανύσαιμι*
non equidem omnino capta ac deserta viderer.	*πρόφρων, ἦν ἄρα δή με θεοὶ δώωσι τεκέσθαι.*

Hypsipyles Haltung ist von Anfang an gefaßt. sie macht nicht den geringsten Versuch, Jason von seinem Entschluß (der übrigens nur allgemein zu erschließen ist) abzubringen; *νίσσεο* ist ihr erstes Wort. Sie hat sich rasch in den Gedanken einer Trennung gefunden und erfleht noch göttlichen Schutz auf Jason und seine Gefährten. Anders Dido. Ihr persönliches Wollen ist der Hauptinhalt ihrer Rede; Gefühl ist alles, Sachliches will sie nicht erwägen. Weit entfernt, wie Hypsipyle den Helden ruhig ziehen zu lassen, kann sie sich ein Leben ohne Aeneas nicht denken (moritura nennt sie sich, wenn er wirklich gehen sollte).

Für eine eventuelle Wiederkehr Gewalt und Reich anzubieten, gibt sie sich nicht her: in der Erregung, die sich ihrer bemächtigt hat, wird der Götter nicht gedacht (sie fragt nur in ihrer folgenden Antwort mit beißendem Spott nach vorgeblichen Göttererscheinungen). Die hingebende Unterordnung an den Wegziehenden, die Hypsipyle diesen bitten läßt, ihr seinen Willen anzugeben betreffs des Sohnes, den sie erwarten kann, fehlt Dido

Anlaß, da die menschlichen Motive abgewandelt werden; der Aufgabe wendet sich das göttliche Interesse zu, durch die das Fatum Erfüllung findet. Juppiters groß gehaltener Befehl mit seiner Schau in die Zukunft (V. 223—37) betont den Willen des Fatums und die Aufgabe des Aeneas stark, im Gegensatz zu der Mahnung, die bei Apollonios Jason bezw. den Argonauten durch Herakles zuteil wird. Herakles geht in seiner ironischen Rede, die freilich auch dem Zwecke aufzurütteln dient, viel mehr auf den Inhalt des Verliegens ein (I 865—71) und wird in seiner Ausdrucksweise durchaus massiv; so tritt die Nichterfüllung der Aufgabe mehr hinter das sinnliche Moment zurück.

völlig. Hypsipyle rechnet mit der Möglichkeit, daß die Götter sie gebären lassen. Dido sieht nur das augenblickliche Nichtvorhandensein eines Kindes aus ihrer Gemeinschaft mit Aeneas.

Allgemein ist noch die Konzentration hervorzuheben, die sich in der vertieften Darstellung von Frau und Ehe zeigt. Die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Liebeserlebens auf der Fahrt verdient besondere Beachtung, zumal da das Erleben auf Lemnos für Jason entschieden Episode war, ganz zu schweigen von Odysseus bei *Homer*[65]). Weiter ist Hypsipyle nur *eine* der Lemnierinnen, die sich mit den Argonauten verbinden; *Vergil* konzentriert das Geschehen auf dies eine Paar.

Das Gefühl erscheint also bei Dido als leitendes Prinzip besonders stark im Gegensatz zu dem abweichenden Verhalten Hypsipyles. Man könnte Dido Egoismus vorwerfen, nicht aber ist es angängig, Hypsipyle als selbstlos und groß gegen Dido auszuspielen. Eine gewisse Selbstlosigkeit und Überwindung läßt sich zwar — trotz des episodischen Charakters dieser Erzählung — bei Hypsipyle feststellen, aber sie ist nicht so groß, daß ihr Nichtvorhandensein Dido als Mangel bliebe. Denn der Maßstab ist die Liebe, und die ist bei Hypsipyle kleiner. Ihre Haltung wäre als groß zu bezeichnen, wenn auch ihre Liebe vorher groß gewesen wäre; doch sie hat sich wohl als klug, verständig empfindend und offen für Eindrücke (I 834, 664, 620, 790), nie aber leidenschaftlich liebend gezeigt. Dido besitzt hier die größere Liebe, die zwar nicht rückhaltlos ist und weder rechtet noch fragt, aber unverkennbar Züge der Größe und des Unbedingten trägt.

Was *Heinze* (S. 118) „in der an sich der Didogeschichte analogen lemnischen Episode" maßvolle Stimmung des alten Epos nannte, bedarf noch bei *Homer* selbst der Belege, damit Didos andere Haltung umso bestimmter hervortritt. Die Kongruenz im Tatsächlichen bei Odysseus' Aufenthalt bei Kalypso springt in die Augen. Auch Kalypso liebt; das zeigt sie in dem jähen Erschrecken, als Hermes ihr die Weisung überbringt, Odysseus zu entlassen, wie auch in den Versuchen, Odysseus zu freiwilligem Bleiben zu veranlassen und in mancher anderen Beziehung (α 14/15, 55—57; ε 14/15, 155); sie bringt sogar einen Vergleich zwischen sich und Penelope, ein Verfahren, bei dem sie trotz Berufung auf ihre göttliche Schönheit an Würde einbüßt. Sonst

---

[65]) Der Überlieferung, die auch für Aeneas mehrere Liebesstationen kannte, ist *Vergil* nicht gefolgt. Vgl. *Heinze*, S. 117.

aber erregt sie sich nicht sonderlich, sie bleibt sich im wesentlichen gleich und ruhig, und „ungern zwar, aber mit echt göttlicher Freiheit des Gemütes läßt die liebende Göttin ihren Helden ziehen“ [66]). Vom endgültigen Abschied heißt es: „*τῷ δ' ἄρα πέμπτῳ πέμπ' ἀπὸ νήσου δῖα Καλυψώ*“ (ε 263); das ist neben der Erwähnung von Reisekost und Fahrwind alles. Kalypsos Liebe ist nicht nur nicht tief, sondern auch sehr selbstisch: sie behält Odysseus neun Jahre bei sich, obwohl sie nur zuerst Gegenliebe gefunden hatte (. . *οὐκέτι ἥνδανε νύμφῃ*).

Nausikaas Liebe ist anders geartet und erscheint bei aller Zurückhaltung doch tiefer; das bezeugt ihr wundervolles Abschiedswort, ihre in knappste Form gedrängte Bitte, ihrer auch später zu gedenken (ϑ 461/2). Das darf man als Geständnis einer scheuen Liebe auffassen, in dem Moment gemacht, wo das Unerwidertbleiben feststeht, und noch versteckt durch die folgende Begründung: *ὅτι μοι πρώτῃ ζωάγρι' ὀφέλλεις*. Doch auch Nausikaa läßt Odysseus ruhig ziehen; nichts deutet auch nur an, daß die Liebe eine starke Macht ist. Die Erzählung geht, nach des Odysseus bei aller Emphase höchst unwesentlichen Worten, zur Schilderung von Schmaus, Gesang und Gelage über.

Bei Kalypso wie Nausikaa, zumal der letzteren, bestand die Möglichkeit einer eingehenden Beschreibung von Liebesschmerz: der Dichter ist dem ausgewichen. Daß *Vergil* das nicht tat, bedeutet eine wesentliche Änderung: hier ist der Vorstoß ins Gebiet des Seelischen ganz deutlich. *Homer* gibt als naiver Dichter über innere Vorgänge gar nicht oder, wie in der Nausikaaszene, ganz spärlich Auskunft; als gern und viel erzählender Epiker springt er lieber gleich auf reale Vorgänge, statt seelischen Regungen nachzugehen. So verzichtet *Homer* auf Erweiterung und konsequente Durchführung dessen, was er selbst angelegt hat [67]). Und auch *Apollonios*, der doch Stimmungen und Regungen seelischer Art darzustellen weiß, steht z. T., wie wir sahen, dieser verhaltenen Art *Homers* noch nahe, und „auch hier bleibt das Wesentliche die Begebenheit; die Grenzen des Pathos werden nur

[66]) *Heinze*, S. 118.

[67]) *Goethe* hat bezeichnenderweise das Fragment „Nausikaa“ Trauerspiel überschrieben und wollte das von *Homer* Angedeutete voll entwickeln, d. h. die Liebe zur Leidenschaft steigern, die zum Selbstmord führt. Diese Auffassung und konsequente Entwicklung des Charakters der Frau bei *Goethe* zeigt *Vergils* Didodrama ganz im gleichen Sinne.

eben gestreift". Wie weit *Vergil* davon entfernt ist, hat sich uns deutlich gezeigt.

Es fragt sich, ob Didos Charakter in der bisher erkannten Eindeutigkeit im weiteren bestätigt wird. Die Verse, in denen Dido den Bruch mit Aeneas vollzieht (362—87), lassen sie vielleicht als kleinlich und rachsüchtig erscheinen, wenn sie Aeneas an ihre Wohltaten erinnert oder ihm Unglück wünscht. Allein man darf nicht übersehen, daß der Bruch aus gekränktem Stolz — den wir in der Form des Hoheitsvollen als Wesenszug an Dido schon früher feststellen konnten — letztlich doch aus Liebe geschieht, die es einfach nicht fassen kann, daß ihr Inhalt schwinden soll und der die persönlichen Argumente von vorher zu wichtig waren, um einfach übergangen zu werden. Die Rachegedanken sind der ungeheuren Erregung — Dienerinnen müssen die Ohnmächtige wegtragen — zuzuschreiben. Endlich ist es bezeichnend für Dido, daß es dieser Erregung bedurfte, um sie eingehender an ihre Wohltaten erinnern zu lassen; vorher hatte sie diese aus der ihr eigenen Vornehmheit heraus nur gestreift.

Den Stolz, mit dem Dido sich wappnete, setzt sie — psychologisch äußerst fein — noch einmal hintan; einmal noch demütigt sich Dido, indem sie Anna zu Aeneas schickt, um ihn umzustimmen, ein Beweis, daß die Liebe der letzte Grund für ihr Handeln war. Als auch dieser Versuch fehlschlägt, beschließt Dido zu sterben.

Didos Charakterzug der Größe und ihre Fähigkeit zu lieben ist also gleich geblieben. Es hat sich kein Umbruch vollzogen, vielmehr zeigte sich eine unbedingte Folgerichtigkeit.

Die Einzelheiten [68]), die Didos Tod umgeben, alle Vorbereitungen und besonderen Anstalten interessieren in diesem Zusammenhang weniger als die unmittelbaren, seelischen Motive zur Selbstvernichtung. Die Frage nach dem oder den Gründen für Didos Tod ist damit gestellt. *Heinze* (S. 140) neigt zu der Annahme, daß getäuschte Liebe allein das Motiv nicht sein kann. Ein Hinweis auf die Tradition soll das erhärten. Darf man dem zustimmen?

Vergil läßt es sich angelegen sein, im entscheidenden Moment Gründe zu häufen: zunächst erschrecken Dido gräßliche Zeichen (452—6), in Träumen wird sie gejagt und muß eine schier endlose Straße allein wandern (465—8), zur Nachtzeit hört man

[68]) Vgl. *Heinze*, S. 141 ff.

von dem Hausheiligtum ihres ersten Mannes Stimmen und Aufforderungen zu kommen (457—61), und Käuzchenschreie und schlimme Prophezeiungen vervollständigen den Eindruck des Grauenvollen (462—5); all das hat bei der seelischen Erregung Didos sicher seine Bedeutung; aber, und das ist wichtig, es tritt nur hinzu, und zwar, soweit ich sehe, nicht als ausschlaggebendes Motiv, sondern nur als beängstigende Begleiterscheinung. Nur so werden die Verse (450—3)

„Tum vero infelix fatis exterrita Dido
mortem orat: taedet caeli convexa tueri.
quo magis inceptum peragat lucemque relinquat
vidit . . ." (es folgen die Anzeichen) verständlich.

Ob dann weiter „Scham über die erlittene Kränkung, der Verlust ihres höchsten Ruhmestitels, ihrer Keuschheit, die Furcht vor der Verlassenheit der rings von Feinden Umgebenen, die nun auch das Vertrauen ihrer eigenen Untertanen verloren hat" [69]), in der Tat so maßgebend sind, möchte ich bezweifeln. Diese Gründe hat Dido z. T. Aeneas gegenüber geltend gemacht, doch sie denkt nicht daran, als sie sich zu sterben entschließt. Erst nachdem Anna vergeblich versucht hatte, Aeneas umzustimmen, sucht Dido, in der Erkenntnis, ohne ihn nicht weiter leben zu können, den Tod, nachdem sie schon vorher sich moritura genannt hatte in dem Gedanken eines möglichen Weggehens von Aeneas. (Ich übergehe hier absichtlich die umstrittene Stelle IV 436 „cumulatam morte remittam", obwohl sie meiner Ansicht u. U. als Stütze dienen könnte). Der Gedanke „non servata fides cineri promissa Sychaeo" bestärkt Dido wohl in ihrem Entschluß, aber er führt ihn nicht herbei: Das ist das Entscheidende. Er ist das Schlußglied in der Kette der Erwägungen, eine Rückerinnerung an alte Schuld, die nochmals auftaucht. Daß Dido das als Schuld empfunden hat, ist klar [70]), und die Betonung der Treue zum ersten Gatten ist nicht willkürlich; nur möchte ich in diesem Schuldbewußtsein nicht das eigentliche Todesmotiv sehen. Das ist letztlich die Liebe und nur sie. Diese Liebe wird ohne Aeneas inhaltlos, und das ist für Dido der Grund zu sterben. Noch wahrscheinlicher wird die Richtigkeit dieser Auffassung in Anschung von IV 412—15:

„improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!
ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando

[69]) S. o.; *Heinze*, S. 140, auch Anm. 2.
[70]) S. *Heinze*, S. 125, bes. Anm. 2; im Text vgl. IV 552.

cogitur et supplex animos submittere amori
ne quid inexpertum frustra moritura relinquat."

Hieraus erhellt, daß Dido schon vor allen Schreckenszeichen und vor dem Gedenken an den ersten Gemahl den Tod für sich beschlossen hat. Der Grund ist nicht zu verkennen: es ist die Zuneigung zu Aeneas, die sie zwingt, ihren Stolz zu beugen und alle Mittel zu versuchen oder es zum Äußersten kommen zu lassen.

Das Schuldbewußtsein, über das hinweg Dido der Liebe zu Aeneas sich hingegeben hatte, war also erst in dem Moment wieder erwacht, in dem Aeneas sie verließ; und wenn es ihr gelungen wäre, Aeneas umzustimmen, würde die Untreue an Sychaeus sie nicht in den Tod getrieben haben, ein Beweis dafür, daß der Anstoß zu sterben nicht das durch die zweite Ehe getrübte Andenken an den ersten Gemahl sein kann. *Heinze*, der das „eine einzige Leidgefühl" nicht anerkennt (S. 140) und die Vielheit der Motive anführt, kommt dann doch auf eine Einheit, die der Mannigfaltigkeit nicht fehle. Vielleicht wird man hier aber weitergehen und nicht nur sagen, es sei „eine Tat, aus der all dies Unheil sprießt, ein Mann, der diese Tat statt zum Segen, zum Verderben gewendet hat", sondern in der Liebe Didos alles verankert sehen. Diese Zuneigung, auch wenn sie in Abneigung verkehrt erscheint, gibt Dido die letzten Worte vor dem Tode ein; sie beschäftigen sich mit Aeneas, mit niemand und nichts anderem. Auch die große Verbitterung war nur aus großer Liebe geboren; daß sie Dido zum Selbstmord treibt, ist psychologisch ganz folgerichtig und nach dem Gesagten einleuchtend [71]).

Was zuletzt erörtert wurde, ist nicht als großer Umbruch in den Gefühlen für Aeneas zu begreifen, sondern vielmehr als ihre strikte Fortführung. Man darf nicht die Eigenart der Liebe Didos übersehen, die, wie wir sahen, eine immer aufs Höchste gestellte, stets ganz große Leidenschaft war. Hypsipyle hatte daher verzichten können, Dido kann es nicht. Einer solchen in der Liebe sich offenbarenden hohen Gesinnung wäre Verzicht kleinlich vorgekommen. Der Tod ist hier der einzige Ausweg. Die Erwägungen, die Dido in der letzten Nacht anstellt — erst an dieser Stelle ist zur Erzielung der größtmöglichen Gegensätze die Nachbildung der wundervollen Nachtbeschreibung [72]) bei

[71]) Vgl. das S. 70 Gesagte.

[72]) Zu der verschiedenen Schilderung der Nacht vgl. *Friedländer*, S. 221; ferner *E. Fraenkel*, Gedanken zu einer deutschen Vergilfeier, S. 39/40 und endlich den von *Fraenkel* zitierten St. Beuve, a. a. O. S. 937.

Apollonios (III 744—51) eingefügt, wo die Stille der Nacht und der allumfassende tiefe Schlaf die Liebende nicht berühren können —, sind nur dazu angetan, ihren schon gefaßten Entschluß zu bestärken und stellen nur Möglichkeiten dar. Hier empfindet man den Gegensatz zu *Apollonios*, der Medea bei denselben Erwägungen aller ihr offenen Wege aus Lust und Freude am Leben vor dem entscheidenden Schritt zurückschrecken läßt (III 809-16):

„. . . ἀλλά οἱ ἄφνω
δεῖμ' ὀλοὸν συνεροῖο κατὰ φρένας ἦλθ' Ἀΐδαο.
ἔσχετο δ' ἀμφασίῃ δηρὸν χρόνον, ἀμφὶ δὲ πᾶσαι
θυμηδεῖς βιότοιο μεληδόνες ἰνδάλλοντο.
μνήσατο μὲν τεκνῶν, ὅσ' ἐνὶ ζωοῖσι πέλονται
μνήσαθ' ὁμηλικίης περιγηθέος, οἷά τε κούρη
καί τέ οἱ ἠέλιος γλυκίων γένετ εἰσοράασθαι,
ἠ πάρος, εἰ ἑτεόν γε νόῳ ἐπεμαίετ' ἕκαστα."

Dagegen zeigt Dido äußerste Konsequenz, und diese Haltung muß sie zum Tode führen. Noch einmal verfällt sie einem momentanen Ansturm der Gefühle, als sie die Flotte auf dem Meere sieht. Halb irr redet sie und schleudert Aeneas in höchster Ekstase furchtbare Flüche nach. Dann findet sie zu sich. In klarer Ruhe ordnet sie alles an. Alles, was an Aeneas erinnert, wird unter dem Vorwand eines Liebeszaubers auf den Scheiterhaufen gelegt. Didos herrlicher Schlußmonolog [73]) (651—58)

„dulces exuviae dum fata deusque sinebat
accipite hanc animam meque his exsolvite curis.
vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi
et nunc magna mei sub terras ibit imago.
urbem praeclaram statui, mea moenia vidi
ulta virum, poenas inimico a fratre recepi,
felix, heu nimium felix si litora tantum
numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae"

zeigt ihre magnanimitas ganz groß, scheint aber auch meine Annahme von der Liebe als Todesanlaß zu bestätigen. Kein Wort fällt von der Liebe zu Sychaeus, es wird nur das Bewußtsein hervorgehoben, als Rächerin an ihm dazustehen. Und wenn *Heinze* mit einigem Befremden Sorge um die Stadt vermißt, ist das eine zweite Bestätigung. Neben den großen Taten, auf die Dido stolz sein darf, beschäftigt sie nur noch ihre Liebe zu Aeneas, die als

[73]) Vgl. *E. Fraenkel*, Die klassische Dichtung der Römer, S. 63 ff.

gewichtiges, gleichberechtigtes Moment ihr Leben beherrschte und bei der Abrechnung ihre Stelle erhält. Aussöhnung mit Aeneas kennt Dido nicht, doch gilt ihr letztes Wort ihm und dem, was einmal so schön war. So drückt sie den Kuß auf die Polster und im „Anblick der stummen Zeugen ihres kurzen Glücks findet sie die erhabene Ruhe des Verzichts und macht ihre Rechnung mit dem Leben: im vollen Bewußtsein ihrer Größe und ihres tiefen Falles scheidet sie, unversöhnt mit ihrem Mörder, aber ausgesöhnt mit dem Tode“ [74]). Von diesem Tod darf rückschauend das Leben und damit der Charakter Didos noch einmal überprüft werden. Der Tod aus verschmähter Liebe war nur in Tat umgesetzte Charakteranlage von innerer Größe und fraulicher Liebe. Als Königin voll Hoheit, Kraft und männlicher Entschlossenheit und Umsicht zeigt sie als Frau ihr eigentliches Wesen, die Fähigkeit zur Liebe. In dieser Liebe durchläuft sie den ganzen Weg von der unbefangen, freundlichen Anteilnahme bis zur verzehrenden Leidenschaft, die sie dann in den Tod treibt.

Dido weist nicht schlechthin typische Züge auf, vielmehr ist das meiste, was Konvention an sie heranbrachte, abgewandelt erschienen. Die Züge, die „das“ liebende Weib charakterisierten, trug sie nicht oder ganz verwandelt. Bestimmte Motive haben eine Vertiefung erfahren, und dem Seelischen ist weitgehend Raum geschaffen. Vorherrschend ist an Dido Größe in jeder Richtung; so nur will auch ihre Liebe verstanden sein. Pathos beherrscht Didos Reden wie Handlungen, und so gesteigert erscheint sie uns immer groß.

Auf diese Weise sind aber auch keine direkt individuellen Züge hervorgetreten, und Dido sollte offenbar nach des Dichters Absicht nicht eigentlich als Individuum gekennzeichnet werden. In der Mitte zwischen Schablone und Individuum stehend ist sie so recht „das Idealbild eines heroischen Weibes, wie es sich *Vergil* darstellte“ [75]).

An ihren literarischen Vorgängerinnen gemessen nimmt Dido eine besondere Stellung ein: weder junges, gleich entflammtes Mädchen wie Medea, noch eine scheu zurückhaltende Nausikaa, noch auch eine bei aller Liebe kühle Göttin wie Kalypso, ist sie gleich groß und unbedingt in ihrer Würde als Königin wie in

[74]) S. *Heinze*, S. 137/8.
[75]) *Heinze*, S. 138.

leidenschaftlicher Empfindung als Liebende. Größe, Stolz und Konsequenz sind die hervorstechendsten Züge im Bilde Didos.

Vergil kann also mit Dido keine Originalschöpfung beanspruchen und hat das auch nicht gewollt. Wohl aber ist das Zusammenbringen vielfältiger Einzelheiten zu einem Ganzen sein Werk. Er hat es vollendet durch Einfachheit, Gradlinigkeit und Größe, durch seelische Motivierung und Verinnerlichung. So ist Dido und ihr Erleben in Freiheit wie in Bindung, nie aber ohne Größe von *Vergil* gestaltet worden.

Anna.

Auch die Figur Annas ist — rein existentiell als Figur des Epos — keine originale Erfindung *Vergils*. Schon die Tradition der republikanischen Zeit seit Naevius „Bellum Poenicum" kannte neben Dido auch deren Schwester Anna, das ist aus *Servius*' wenig ausgiebiger Bemerkung zu Aen. IV 9, wo Anna erstmalig auftritt, ersichtlich: „cuius filiae fuerint Anna et Dido Naevius dicit". Die Tätigkeit des Naevius im einzelnen ist hier so wenig festzustellen, wie bei der Umformung des Didostoffes. Über Ennius' Behandlung dieses Stoffes ist nichts zu sagen, da Belege fehlen und er zudem trotz der Polemik gegen Naevius in seinen Annalen auf den 1. punischen Krieg mit der Vorgeschichte Karthagos in Rücksicht auf das Werk seines Vorgängers offenbar kurz eingegangen ist. Neben der bei der Behandlung der Dido berührten Fassung (des Naevius?) existierte noch eine andere Version, die in Servius' Angabe zu IV 682 enthalten ist: „Varro ait non Didonem sed Annam amore Aeneae impulsam se supra rogum interemisse." Ohne Bewertung der verschiedenen knappen Überlieferungen ist hier die Feststellung wichtig, daß *Vergil* auch eine Schwester Didos bereits in der Tradition vorfand und in sein Werk übernahm. Die Dürftigkeit der Fragmente verbietet von vornherein einen Vergleich der Ausgestaltung der Schwesternverhältnisse mit *Vergils* Bericht, in dem Anna, poetisch gesehen, als eine Originalschöpfung *Vergils* bezeichnet werden darf. Uns obliegt die Aufgabe, in der vergilischen Fassung das Bild Annas für sich und unter dem Aspekt speziell vergilischer Intentionen zu betrachten. Ich werde daher zunächst eine Reihe von Handlungsmomenten aufweisen, in denen Annas Tätigkeit nicht unbe-

deutend erscheint und die gewisse Seiten ihres Charakters aufhellen, um dann die Beantwortung der Frage zu versuchen, warum *Vergil* diese Figur in sein Werk eingeführt hat.

Viermal ist Anna im Verlauf des 4. Buches eine beachtliche Rolle zugemessen, sonst ist weder vorher noch später von ihr die Rede, und mit dem Tod der großen Schwester ist auch für sie bei *Vergil* keine Aufgabe mehr[76]). Einmal ist es Anna, vor der Dido sich offenbart und der es dann gelingt, Dido für eine neue Ehe günstig zu stimmen, dann fällt ihr die Mission zu, den Aeneas umzustimmen, ein Versuch, der trotz aller Eindringlichkeit nicht zum Ziel führt, ein drittes Mal wird sie in den vorgeblichen Liebeszauber eingeweiht und mit der Besorgung des Scheiterhaufens und auch aller an Aeneas erinnernden Dinge betraut, endlich macht sie ihr Schwesternrecht bei Didos Tod geltend, und an ihrer Brust haucht die Schwester ihr Leben aus. Sie ist also nie ausschließlich Zweck der Erzählung und um ihrer selbst willen da, sondern an den gegebenen Punkten immer nur für Dido der Mensch, den diese notwendig braucht. Doch haben diese Szenen ihre Bedeutung für die Erkenntnis von Annas Wesensart. Wichtig ist hier vor allem die erste Szene, die direkte Worte Annas gibt. Ich versuche die Rede (31—53), die Didos Einwände und Schwierigkeiten widerlegt, kurz zu gliedern:

1. Die Nachteile der Witwenschaft in menschlicher Beziehung (1—33).
2. Das Unsinnige des Verzichtes
   a) aus persönlichen Gründen:
      Da die Toten das nicht kümmert (34), der Mann nicht wie die früheren Freier verhaßt ist (—38), darf man nach Gutdünken handeln.
   b) aus politischen Gründen: Die Staatsklugheit verlangt die Ehe wegen der drohenden äußeren Feinde (—44).
   c) aus Gründen der Ehrfurcht vor den Göttern: Durch göttliche Fügung nur kam Aeneas hierher (45—46), und durch eine Ehe mit ihm wird die Stadt berühmt (—49).

[76]) Man vergl. die Geschichte der Anna bei Ovid, fast. III 545 ff., die im Gegensatz zu *Vergil* Annas weiteres Geschick und ihre Aussöhnung mit Aeneas erzählt.

3. Die Notwendigkeit klugen Hinhaltens und des Günstigstimmens der Götter. —

Das Grundmotiv ihrer Worte und dann auch ihres Handelns ist die Liebe zu ihrer Schwester. das verleugnet sich weder hier noch später. Man darf in Annas Antwort keine Liebedienerei und billiges, ja niedriges Nach-dem-Munde-Reden sehen, sondern echte schwesterliche Zuneigung, wenn anders die Anrede (31)

„o luce magis dilecta sorori"

nicht zur Phrase werden soll. Anna spricht als liebende Schwester, doch auch als Frau mit fraulichem Empfinden, so ist sie ehrlich von der Richtigkeit einer Ehe für Dido überzeugt. Für ihr weibliches Fühlen ist Ehelosigkeit ein Unding (32/33):

„solane perpetua maerens carpere iuventa
nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?".

Sie weiß freilich recht gut, welche Antwort Dido trotz gegenteiliger Beteuerungen [77]) von ihr erwartet. So schreiben sich ihre Gedanken lediglich aus dem Willen her. etwas zu sagen. das der Schwester gefällt, und es mit allen Mitteln zu begründen. Sie bleibt sich dabei aber selbst treu: was die Schwesterliebe sie zu sagen treibt, entspricht ihrem weiblichen Empfinden. Aus ihm heraus lehnt sie das Bekämpfen einer erwünschten Neigung ab. Ihre Worte bezeugen keinen Gesinnungswechsel, sondern Fühlen des Weibes und Liebe der Schwester bilden eine Einheit. Diese Zwei-Einheit macht sie erfinderisch im Aufspüren von Gründen auch äußerer Art. die alle zum gleichen Ziele drängen. Der Mittelteil ihrer Antwort (39—49) entbehrt in der Aufzählung dieser äußerlichen Gründe, die eine Ehe zweckmäßig erscheinen lassen, nicht eines verstandlichen, ja fast utilitaristischen Elementes. Er würde einen gewissen Gegensatz zu der liebevollen Art Annas bilden, wenn nicht gerade die Schwesterliebe alle nur denkbaren Gründe zur Überredung bereitstellte [78]).

Eben diese geschwisterliche Zuneigung bezeugt auch ihr Verhalten im weiteren Ablauf der Handlung. Immer ist sie Dido

[77]) Vergl. oben S. 50/51.

[78]) An dieser Stelle wird eine Seite vergilischer Darstellung besonders deutlich, die klare Disposition der Rede spricht mehr einer verstandlichen als charakteristischen Schilderung das Wort. Die Häufung der Gründe — eine bereits beobachtete Eigenart *Vergils* (o. S. 66) — bleibt in den Grenzen, die durch Annas Charakter gegeben sind, und wird nie zur bloßen Aufzählung.

zu Willen, auch bei der schwierigen Mission an Aeneas. *Vergil* hat hier nur die eindringlichen Bitten [79]) der Dido mitgeteilt und die sich ergebende Botentätigkeit Annas nur knapp angedeutet [80]), doch lassen Worte wie

„talisque miserrima fletus
fertque refertque soror
. . . . lacrimae volvunter inanes“ (437/38/49)

erkennen, wie Anna ihre Aufgabe auffaßte, durchführte und sich vom Empfinden für ihre Schwester packen ließ. Die gleiche Bereitschaft liegt in der Zubereitung alles dessen vor, was für den angeblichen Liebeszauber nötig ist. Schließlich faßt die dramatische Schlußszene vom Tode Didos das über das Verhältnis der Schwestern Gesagte wirksam zusammen und beleuchtet noch einmal mit aller Klarheit die treue Hingabe an die Schwester (672 ff.). Auf die Kunde vom Schreckensereignis bricht Anna sich Bahn durch die entsetzt Dastehenden. Die Schilderung der Schmerzäußerung (Schlagen der Brust, Zerkratzen der Wangen) in Tat und zunächst auch im Wort ist nicht außergewöhnlich, dann aber heißt es (677—79):

„. . . comitemne sororem
sprevisti moriens? eadem me ad fata vocasses:
idem ambas ferro dolor atque eadem hora tulisset.“

Das sind keine leeren Worte, denn in einer kurzen, höchst eindrucksvollen Steigerung des Schmerzgefühles über das rein Persönliche hinaus heißt es dann (682/83):

„exstinxti te meque soror populumque patresque
Sidonios urbemque tuam.“

Anna selbst ist in ihren Augen mit ihrer Schwester schon ge-

[79]) Wenn Dido sagt

„. . . . solam nam perfidus ille
te colere, arcanos etiam tibi credere sensus
sola viri mollis aditus et tempora noras“ (421—23),

so mag daraus das bittere Gefühl sprechen, daß sie selbst doch nie das ganze Vertrauen des Aeneas besessen habe (*Heinze* 135/1). Wie kann Dido aber so sprechen? Das muß befremden, da von Anna und Aeneas nie die Rede war. Vielleicht tritt hier einmal durch die Schicht des Umgestalteten oder Andersgeformten die andere Version der Überlieferung zutage. (Ähnl. bei Dido, s. *Heinze*, S. 116).

[80]) Über verkürzte Erzählung im allg. vgl. *Heinze*, S. 357 ff.

storben. Die ergreifende Szene, in der Dido in Annas Armen stirbt, umreißt in großen Zügen noch einmal das, was für Anna Lebensinhalt geworden ist, Dienen und Lieben.

Dieser weitgehend beherrschenden Eigenschaft, die Anna dem Leser sympathisch und liebenswert macht, stehen Charakterzüge gegenüber, die schlichte Mittelmäßigkeit und Kleinheit verraten. Dahin gehört ihr Unvermögen, jeweils den Zustand der Schwester genau zu erkennen; ein tieferes psychologisches Verstehen und Eingehen geht ihr ab. Nach Didos großem Geständnis bezieht sie sich in ihrer Antwort fast durchgängig auf Dinge, die an der Oberfläche liegen, zu dem eigentlichen Problem, dem seelischen Konflikt in Dido, stößt sie kaum vor; wo sie ihn berührt, geschieht es recht oberflächlich und nicht einmal besonders feinfühlig:

„id cinerem aut manis credis curare sepultos?“ (34) [81]).

Also in gew. Sinne religiöse Bindung erkennt sie hier nicht an, wie es denn überhaupt dem Verhältnis zu den Göttern, nach heutigem Empfinden, an Innerlichkeit fehlt. Sie beruft sich zwar auf die di auspices, doch wird es sehr bezeichnend gleich erläutert „Junone secunda“; so denkt man unwillkürlich, daß hier der Wunsch der Vater des Gedankens war. Freilich ist dabei nicht zu übersehen, daß sich hier eine im römischen Kult begründete Anschauung manifestiert [82]); auf sie läßt sich auch die folgende Aufforderung zu Gebet und Opfer (50), eine unumgängliche und für alle Fälle Sicherheit gebende Pflicht, zurückführen. Weiter sahen wir schon, daß Anna wohl weiß, wie Dido im Grunde nach Aeneas verlangt, und daß ihre Antwort entsprechend ist. Sie spricht ihrer Überzeugung nach und in bester Absicht für die Ehe. Das tiefste aber, die geheimnisvollen Bindungen selbstgewählter Fesseln, sieht sie bei Dido nicht. Gerade diese Einwände tut sie mit einem Satz ab, um, und das ist bezeichnend für ihre Durchschnittlichkeit, die übrigen Argumente ausführlich darzulegen. Diese Ausführlichkeit birgt freilich nur zum kleinsten Teil das, was ich vorher [83]) das utilitaristische Element nannte, da der

[81]) Die hier zu Tage tretende materialistische Auffassung ist epikuräisches Gedankengut und ähnlich zu finden bei Lukrez III, 900. Damit soll Anna nicht zur Philosophin gestempelt, sondern es soll nur auf das Wesen dieses Trostgrundes hingewiesen werden. Wie sich die spätere Literatur dieses Verses als Sujet für parodistische Dichtung bemächtigt hat, zeigt *Petron* 111.

[82]) S. auch *Heinze*, S. 128, 2.

[83]) S. 74.

Anlaß doch Mitgefühl ist. Anna rechtfertigt Didos Liebe mit dem Hinweis auf deren königliche Pflicht, ihr Reich zu schützen, und verbirgt so deren Liebesverfallenheit. Im Ganzen entspringt Annas Handeln völlig der schwesterlichen Liebe; das habe ich eingangs gezeigt, das tritt auch hier hervor; sie entbehrt freilich gänzlich eines heroischen Zuges [84]). So verrät der Vorschlag klüglichen Hinschleppens durch den Winter (51—53) nur weibliche List und Kleinlichkeit. Dido bittet später ähnlich (433/34) und doch ganz anders, weil hier die Größe weiblicher Leidenschaft, dort die Kleinheit weiblicher Gesinnung bestimmend ist. Gerade im Verhältnis zu Dido und neben ihr erscheinen solche Züge von Kleinheit noch deutlicher. Aus der ihr eigenen Struktur erfaßt Anna nicht die Größe der Vorgänge [85]) wie z. B. bei den Vorkehrungen für den Scheiterhaufen (500—502). Dabei hieß es von Dido:

„haec effata silet, pallor simul occupat ora" (499).

Das hätte Anna genug sagen müssen, aber die ihr mangelnde Größe läßt sie auch nicht die Größe und Unbedingtheit an Dido erfassen. Mit diesen Hauptzügen erschöpft sich das, was sich von Annas Charakter erkennen läßt; es reicht kaum aus, sie als Persönlichkeit zu fassen. Grundsätzlich ist das Fehlen einer in sich abgeschlossenen Charakterzeichnung zu beachten. Hinzu kommt, daß in den meisten angeführten Szenen Anna für die Handlung nicht direkt notwendig war, sondern rein technisch ihre Funktionen auch durch andere hätten erfüllt werden können. Ja man kann „sich die Figur Anna wegdenken, ohne die Handlung irgend wesentlich zu beeinträchtigen" [86]). So drängt sich die Frage nach dem Warum des Einfügens dieser Rolle noch stärker auf.

Vergil sieht dramatisch [87]); so ist die Anna für ihn überaus willkommen, um die Erzählung zu umgehen, vielmehr an ihre Stelle weitgehend den Dialog treten zu lassen. Mit dem Monolog, der auch die Erzählung vertreten kann, und so ebenfalls ein Requisit dramatischer Erzählungskunst ist, geht *Vergil* haushälterisch um. Monologe erscheinen erst da, wo Anna nicht

---

84) Das ist begründet in dem Verhältnis zur königlichen, heroischen Schwester, das weiter unten gewürdigt ist; es ist in etwa mit dem Verhältnis Ismenes zu Antigone zu vergleichen.

85) S. auch *Bellesort*, S. 288.

86) *Heinze*, S. 123.

87) Für das Folgende vergl. *Heinze*, *Anna* S. 127—28.

mehr als Vertraute in Frage kommt, da die letzten Kämpfe vor der Katastrophe nur *in* Dido ausgetragen werden können. Darüber hinaus aber hat der Dichter in der Person der Anna die Möglichkeit, die Wirkung von Didos Tod auf die eigene Schwester zu zeigen, um so in der Schilderung der Affekte das Pathos der Erzählung möglichst zu steigern; daß *Vergil* darauf viel ankam, sahen wir schon früher. Darum schildert *Vergil* Anna nicht für sich, sei es als fertigen Typ, sei es als sich entwickelnden Charakter, sondern immer in Beziehung zu ihrer Schwester, als deren Vertraute und Helferin. Für *Vergil* stehen also technische und nicht charakterologische Rücksichten im Vordergrund, wenngleich es umgekehrt möglich war, aus den Anna-Szenen gewisse ihr eigene Züge herauszulesen.

Für diese Intentionen *Vergils* eignete sich eine Figur wie die Annas vortrefflich. Wenn sie aber dabei die eigentliche Rolle der Vertrauten übernimmt, ist es wichtig, sich dabei die Unterschiede zu den gemeinhin als Vertraute fungierenden Personen zu vergegenwärtigen. Die Vertraute ist eine aus der griechischen Tragödie [88]) entlehnte Rolle; im Drama war sie heimisch von den Zeiten der großen Tragiker an. In der typischen Form der Amme [89]) tritt die Vertraute erst seit Euripides auf und hat seitdem in dieser Gestalt ihre Wirkung ausgeübt. Unter dem Einfluß dieses Typus steht die erotische Erzählung der hellenistischen Zeit [90]) nicht minder, als die neu-hellenistische „Ciris". Besonders das Drama kann in bezug auf die Ammen-Rolle von Seneca bis herauf zu den europäischen Dichtergrößen noch der letzten Jahrhunderte euripideisches Vorbild nicht verleugnen [91]). Auch *Vergil* steht in dieser Tradition, aber er übernahm nicht einfach den festen Typus. *Vergil* stößt über das technisch Mögliche zum seelisch Notwendigen vor. Das große Geständnis im Eingang des vierten Buches darf deshalb bei ihm zu keiner untergeordneten Dienerin gemacht werden. Alles, was wir über die Wesensart Didos bereits kennen lernten, würde sich mit einer derartigen Forderung nie in Einklang bringen lassen. Wenn eine Dido schon ihr Inneres vor einem anderen öffnet, so kann das nur eine Ver-

[88]) Hierzu bietet das einschlägige Material *H. Ahlers*.
[89]) Vgl. im Einzelnen zu den Beschreibungen der Ammen bei den Tragikern *K. Kunst* a. jew. O.
[90]) S. *Heinze*, S. 127 Anm. 2.
[91]) Vergl. *Ahlers*, S. 66—69.

traute in höherem Sinne, die unanima soror sein. *Ahlers* Satz [92]) „auch die Anna in der Aeneis ist nichts anders als eine tragische Vertraute. Sie weiß mit dem in der Tragödie üblichen Argumenten die letzten Zweifel der Liebenden zu zerstreuen" darf demnach nur vorsichtig und sehr bedingt hingenommen werden. Auch abgesehen von der Übertragung der Rolle eben auf die Schwester läßt *Vergil* Anna nicht bei dem Zerstreuen der letzten Zweifel bleiben, sondern auch noch die für die stolze Dido große Demütigung der Aufforderung zu dem Bittgang zu Aeneas hinnehmen und endlich Dido in ihren Armen sterben [93]).

Vergils Bevorzugen des Großen, über das Alltägliche Erhobenen [94]) nähert ihn in dieser Hinsicht viel eher *Sophokles*. Bei *Sophokles* finden wir mehrmals bei Schwesternpaaren eine Art von Vertrauter in der einen Schwester (Antigone — Ismene, Elektra — Chrysothemis, vielleicht auch Pasiphae — Ariadne); vorherrschend jedoch scheint mir bei ihm das Streben nach Wirkung durch Gegensätzlichkeit der Charaktere zu sein. Diese Wirkungsabsicht dürfte bei *Vergil* fehlen (daß tatsächlich auch bei ihm sich ein Gegensatz herausstellt, ist sekundär); was ihm wichtig war, lag im Übertragen des Dramatischen auf das Epos mit Hilfe der gesteigerten Rolle der Vertrauten.

Die Vertraute war auch dem vorvergilischen Epos nicht unbekannt; doch weder bei *Homer* noch bei *Apollonios* lassen sich in der Zeichnung dieser Personen Gleichheiten mit der Anna *Vergils* aufzeigen. Eurykleia bei *Homer* ist das Urbild der τροφός, doch ist sie nicht eigentlich Vertraute. Daß sie bei der Heimkehr des Odysseus Mitwisserin wird, ist nur ein Zufall; Telemachos macht sie zwar zur Mitwisserin seiner Reisepläne (β 349—60)

„μαῖ, ἄγε δή μοι οἶνον ἐν ἀμφιφορεῦσιν ἄφυσσον
. . . . . .
δώδεκα δ' ἔμπλησον καὶ πώμασιν ἄρσον ἅπαντας.
ἐν δέ μοι ἄλφιτα χεῦον ἐυρραφέεσι δοροῖσιν.
εἴκοσι δ' ἔστω μέτρα μυληφάτου ἀλφίτου ἀκτῆς

[92]) S. 67; ich wundere mich, daß A. schlechthin von „tragische Vertraute" spricht, ohne die von ihm selbst gemachte Unterscheidung zwischen Sophokles und Euripides zu berücksichtigen. Hier scheint er Euripides zu meinen, doch gerade das begegnet gewissen Bedenken.

[93]) *P. E. Sonnenburg* (a. a. O. 722) drückt dasselbe vorsichtiger aus, würdigt dabei aber die andere Form *Vergils*, ohne ihr größere Wahrheit zubilligen zu können.

[94]) Vgl. die Ausführungen von *H. W. Prescott*, S. 299.

αὐτὴ δ' οἴη ἴσθι· τὰ δ' ἄθρόα πάντα τετύχθω.
ἐσπέριος γὰρ ἐγὼν αἰρήσομαι, ὁππότε κεν δὴ
μήτηρ εἰς ὑπερῷ ἀναβῇ κοίτου τε μέδηται
εἶμι γὰρ ἐς Σπάρτην τεκαὶ ἐς Πύλον ἠμαθόεντα
νόστου πευσόμενος πατρὸς φίλου, ἤν που ἀκούσω,"

doch auch hier geschieht das unter einem gewissen äußeren Zwang: Telemachos muß verproviantiert werden; daß er sich zu dem Zweck an die alte, vertraute Amme wendet, der er sein Geheimnis am ehesten anvertrauen kann, ist ganz natürlich. Zu einer intimen Aussprache wie zwischen Dido und Anna kommt es weder hier noch anderswo. Diesem epischen Brauch fügt sich auch *Apollonios:* Polyxo, die Amme der Hypsipyle, spricht nach ihrer Herrin in der Versammlung der Lemnierinnen, und ihr Rat, der durch ihr Alter [95]) und sicher auch durch ihre Stellung Gewicht bekommt, wird angenommen; von einer besonderen Vertrautheit zwischen ihr und Hypsipyle ist nicht die Rede.

Das fehlt schließlich auch bei dem Geschwisterpaar Chalkiope — Medea, wo man ein Dido — Anna analoges Verhältnis an sich erwarten würde. Daraus folgt notwendig ein Zurücktreten Chalkiopes gegenüber Annas Aktivität. *Sonnenburg* lehnt zur Erklärung dieses Verhältnisses die Tragödientradition ab, weil „hier das Verhältnis anders ist", nimmt dagegen die Vertraute als Tragödienrolle, die „eben der durch die Sage gegebenen Schwester der Dido übertragen ist" in Anspruch. Das ist sehr einleuchtend; nur darf man nicht übersehen, daß es eben bei dem Übertragen nicht geblieben ist, sondern daß alles geadelt erscheint. Ferner müssen wir m. E. bei der Vertrauten zwischen der Behandlung bei Sophokles und Euripides unterscheiden; von ersterem wird *Vergil* bei diesem eminent dramatisch gestalteten Verhältnis doch irgendwie beeinflußt oder beeindruckt worden sein. So glaube ich gerade an Erfüllung dramatischer Forderungen in *Vergils* Epos, während *Sonnenburg* gegenüber der feineren Psychologie des *Apollonios* Befolgung „der traditionellen Forderung des epischen Stils" erschließen will.

Die Situation, auf die es hier ankommt, hat wieder die unähnlichen Ähnlichkeiten, die uns schon häufig begegneten. Dido,

[95]) *τροφοί* und *παιδαγωγοί* pflegen alt zu sein; in echt hellenistischer Weise hat *Apoll.* das im Einzelnen höchst anschaulich gemacht und zu noch stärkerer Wirkung 4 Jungfrauen gegen die alte Polyxo in Kontrast gesetzt. *Vergil* verzichtet auf solche Äußerlichkeiten.

ganz der unglückseligen Liebe anheimgefallen, hat die Nacht qualvoll und schlaflos hingebracht:

„nec placidam membris dat cura quietem“ (IV 5),

und nun fühlt sie den Drang in sich, ihrer Schwester die qualvolle Zerrissenheit ihres Innern zu zeigen:

„postera Phoebea lustrabat lampade terras
umentemque Aurora polo dimoverat umbram,
cum sic unaniman adloquitur male sana sororem“ (es folgt die Rede). Aus freien Stücken und einem inneren Zwang folgend macht Dido die Schwester zur Mitwisserin ihres Geheimnisses. Hier liegt der Gegensatz zur Medea; diese war durch lebhafte, sie erschreckende Träume aus dem Schlaf gerissen und wird von verschiedenen Entschlüssen hin und her geworfen[96]). Schließlich siegt die Liebe, die ihr als Erstes eingibt, zur Schwester zu gehen, um deren Gesinnung zu erforschen. Aber sie geht nicht.

„ . . . . . ὀπθωθεῖσα θύρας ὤιξε δόμοιο
νήλιπος, οἷ ἑανός · καὶ δὴ λελίητο νέεσθαι
αὐτοκασιγνήτην δὲ, καὶ ἔρκεος οὐ δὸν ἔμειψεν.
δὴν δὲ καταυτόθι μίμνεν ἐνὶ προδόμῳ θαλάμοιο
αἰδοῖ ἐεργομένη · μετὰ δ' ἐτράπετ' αὖτις ὀπίσσω
σιρεφθεισ' · ἐκ δὲ πάλιν κίεν ἔνδοθεν, ἄψ τ'ἀλέεινεν
εἴσω · τηύσιοι δὲ πόδες φέρον ἔνθα καὶ ἔνθα . . . “

Medea offenbart sich also gerade nicht, das ist das grundlegend Unterschiedliche. Im Gegenteil täuscht sie Chalkiope, als diese dann zu ihr kommt, über den wahren Grund ihrer Tränen hinweg und verbirgt ihre geheimsten Gedanken[97]). So bleibt *Apollonios*

[96]) Das wird weiter in Einzelheiten ausgeführt: Die Scham hält sie, die Sehnsucht treibt sie; dreimal macht sie den Versuch zu gehen, dreimal stockt sie. *Apollonios* kommt hier wieder in Versuchung, einen Gedanken, der an sich sehr fein ist und von diffizilem psychologischen Verständnis zeugt, durch zu breite Ausführung seiner Wirkung zu berauben. Man beachte, wie der dreimal sich wiederholende Versuch, etwas zu tun, sich auch bei *Vergil* findet, aber wieder verfeinert und gehoben, und zwar als Aeneas Creusa umarmen will (II 792) und am eindrucksvollsten als sich die sterbende Dido emporzurichten versucht (IV 690).

[97]) Es sei hier noch eines an sich unbedeutenden Umstandes gedacht, der doch die Verschiedenartigkeit noch klarer zeigt; ich meine die verschiedene Tageszeit. Bei *Apollonios* ist es während der ganzen Szene Nacht, der Tag steigt erst herauf mit dem Schwinden der quälenden Zweifel; bei *Vergil* ist es heller Tag „Phöbus erleuchtet mit seiner Fackel weithin die Lande“,

dem Wesen des Epischen im Kern verbundener, wenn auch die äußere Gestaltung neuartig und, im Vergleich zu *Vergil*, psychologisch vielleicht wahrer ist; *Vergil* ist dem Drama weit mehr verpflichtet. Der dramatischen Handlung wegen [98]) hat er auch die Vertrautenrolle der dramatischen Technik entlehnt, nicht ohne auch in dieser Rolle seinem Willen Geltung zu verschaffen.

Daß dieser Wille zur Neu- und Umgestaltung bei der Übernahme der Vertrautenrolle von Bedeutung war, zeigt ein Umstand deutlich, auf den ich am Schluß noch kurz verweisen möchte. Es erscheint mir nämlich wichtig, daß neben Anna auch eine nutrix, Barce, existiert. Sie tritt nur kurz auf, ihr Dienst ist lediglich ein untergeordneter Botendienst. Hätte *Vergil* schematisch gearbeitet, wäre der Barce vielleicht der übliche Ammenpart zugefallen; denn wenn sie auch nicht Didos eigene Amme, sondern die des Sychaeus war, besaß sie doch deren Vertrauen, was die Anrede „cara mihi nutrix" beweist. Daß *Vergil* aber neben Barce die Schwester Anna als Vertraute in weit schönerem und höherem Sinne stellte, beweist erneut sein Streben nach Größe.

Die übrigen Frauen.

Neben den Göttinnen einerseits, die aber schon durch die Entrückung in eine höhere Sphäre bei allen bisweilen allzu menschlich erscheinenden Eigenschaften einer direkten Gleichsetzung mit ihren menschlichen Geschlechtsgenossinnen entzogen sind, und Dido andererseits, deren Sonderstellung schon umrissen wurde — Anna ist in ihrer Eigenart nicht von Dido zu trennen —, sind die übrigen Frauen der Aeneis nur episodisch behandelt. Bei keiner kann von einer Charakteristik im vollen Sinne des Wortes, noch weniger von einer Entwicklung des Charakters in einer bestimmten Richtung gesprochen werden. Schon bei den bereits be-

als Dido aus ihren verschwiegenen Ängsten zur Klarheit der offenen Aussprache kommt. (Über den Wechsel im Ausdruck für den Tagesanbruch vgl. *Heinze*, S. 366, wovon ich die sicher nicht unbeabsichtigte Formulierung für den Tagesanbruch „et iam prima novo spargebat lumine terras Thitoni croceum linquens Aurora cubile" gerade am Tage des Abschieds des Aeneas herausheben möchte.

[98]) Deshalb glaube ich nicht an die Notwendigkeit, das Gespräch als spätere Zutat anzusehen (vgl. *Heinze*, S. 128 Anm. 1 u. 2, der die Argumente für diese These a's unzureichend ablehnt; s. bes. die Belegstellen für pax ac venia bei Livius und Cicero).

handelten wichtigsten Frauengestalten konnte von Individualcharakteristik nicht die Rede sein, obwohl deutliche Ansätze vorhanden waren; so ist es nicht erstaunlich, wenn die übrigen „kleinen Frauen" fast durchweg den Gesetzen genereller Charakteristik unterworfen sind. Die guten wie die schlechten Eigenschaften, mit denen *Vergils* Frauengestalten generell behaftet erscheinen, hat *Heinze* (S. 268—70) in einem kurzen Überblick treffend erläutert.

Zunächst finden sich Charakteristika, die sich nicht an einer einzelnen Frau darstellen, sondern die gleich einer Mehrzahl von Frauen zu eigen sind. Eins dieser Merkmale ist die äußerste Erregbarkeit der latinischen Frauen. Amata, von Allecto bis zur Raserei gebracht, gibt den Frauen das furchtbare Beispiel und Exempel eines Weibes, das seiner Würde vergißt und in exstatischem Taumel in die Wälder rast; gleich lassen sich die Frauen mitreißen:

„fama volat, furiisque accensas pectore matres
idem omnis simul ardor agit nova quaerere tecta" (VII 392/93).

Die Empfänglichkeit für erregende Eindrücke ist lediglich für die Frauen bezeichnend; bei Männern fehlen derartige Momente. Hatte Amata weit stärker durch Allectos Anreiz getrieben gehandelt, so müssen wir für die latinischen Frauen doch den Zug allzu leichter Erregbarkeit als Motiv des Handelns feststellen.

„deseruere domos; ventis dant colla comasque
ast aliae tremulis ulutatibus aethera complent
pampineasque gerunt incinctae pellibus hastas" (394—96).

Diesen schon beträchtlichen Zustand der Erregung erreichen sie ohne eine direkte Aufforderung von Seiten Amatas. Amata reizt mit dem Hinweis auf das mißachtete Mutterrecht (400 ff.) die schon vorher aufgebrachten Frauen dann nur noch weiter und hat damit offensichtlich Erfolg: „tum, quorum attonitae Baccho nemora avia matres insultant thiasis (neque enim leve nomen Amatae) undique collecti coeunt . . ." (580—82). Der Dichter ist bemüht, Amatas Beginnen durch das Treiben des Unterweltswesens[99]) restlos zu erklären. Das zeigt der erneute und ab-

[99]) Es sei hier kurz auf Allecto hingewiesen, die in ihrer Zwittergestalt als Frau und Dämon sonst kaum besprochen werden kann. Fast überall, wo sie in Erscheinung tritt, ersetzt sie in konkreter Form abstrakte geistige Vorgänge und Entwicklungen, wie es *Heinze* (S. 305/6) sehr anschaulich gemacht

schließende Hinweis auf Allecto in 404/5. Das Tun der Frauen bleibt nur aus ihrer strukturellen Eigenart erklärbar. Freilich heißt es von ihnen „furiis accensae", doch kann nicht damit die von außen eingreifende Macht Allectos gemeint sein, da die Pluralform dem in einem die Furie sonst weitgehend beschreibenden Abschnitt entgegensteht. Welche furiae es sind, hat *Vergil* nicht eindeutig gesagt: eine Annahme aber, die die furiae in die Frauen hineinlegt und sie als ihre genuine Eigenart, als Fähigkeit zu plötzlichen Erregungen auslegt, dürfte kaum verfehlt sein [100]). Daß sie durch ihr Verhalten indirekt dem Krieg Vorschub leisten, machen sie sich kaum klar; sie handeln, echt weiblich, im Gefühl des Augenblicks, ohne an mögliche Folgen zu denken (die sich dann in der Wirkung auf die Männer ganz bald herausstellen). Bezeichnend ist dann später ihr Verhalten bei der Totenfeier für die gefallenen Latiner (XI 215 ff.): sie verwünschen den Krieg und alle persönlichen oder sachlichen Gründe, die ihn veranlaßt haben. Daß sie damit in gewissem Sinne sich selbst verurteilen, entgeht ihnen völlig, weil sie auch hier wieder allein Augenblicksimpulsen folgen. Da ihnen aber vorher die Bedeutung ihres Tuns nicht aufgegangen war, wird man ihr Verhalten später weder als Gesinnungswechsel und Umbruch der seelischen Haltung noch als an sich gewaltsamen, doch innerhalb der weiblichen Psyche folgerichtigen Stimmungswechsel ansprechen dürfen. (Das „varium et mutabile semper femina" findet m. E. hier nicht, wie *Heinze* (S. 268) will, seine Bestätigung.) Doch beide Male reagieren dieselben Frauen auf einen verschiedenen Eindruck, und sie handeln dementsprechend, immer aber ihrer Eigenart gemäß.

Etwas anders liegt der Fall bei den Troischen Frauen in Buch V 604—84. Iris, von Juno geschickt, um die Festspiele zu stören, sucht die Frauen in der Gestalt der Beroe zu reizen und die Schiffe in Brand zu stecken: es gelingt ihr erst durch die

hat. Diese Ansicht sucht er noch durch ausgezeichnete Beispiele (Palinurus und der Schlafgott oder Iris-Beroe und die Troerinnen) zu erhärten, nicht ohne die Unangängigkeit der Ausdehnung auf alle Fälle göttlichen Eingreifens zu betonen. Allectos Wesensart als Furie der Zwietracht und des Wahnsinns hat *Heinze* dann noch unabhängig von unserem Zusammenhang dargestellt (S. 182 ff.); interessant ist S. 183, 1 der Hinweis auf die Lyssa und die Steigerung von Verg. VII 327 f. gegenüber Aisch. Eum. 350, 366. Auf die Beschreibung der Fama verzichte ich völlig, da sie als rein allegorische Figur nicht den Anspruch erheben darf, den „Frauengestalten" *Vergils* zugerechnet zu werden.

100) S. auch unter *Amata*, S. 117.

Wundererscheinung des Regenbogens, die Frauen zum Handeln zu bewegen. Die Troerinnen sind nicht von vornherein ohne Besinnung; der Prozeß braucht immerhin Zeit zur Entfaltung. Dann freilich überlassen auch sie sich der Erregung und allgemeinen leidenschaftlichen Stimmung, die rasch alle ergreift. Wenn hier dann mit 676 der Umschwung durch das Erscheinen der Männer einsetzt, erscheint das als direkte Bestätigung des varium et mutabile der Frau. Hier ist wirklich eine gänzlich von der bisherigen verschiedene innere Haltung zu konstatieren. *Vergil* spricht ausdrücklich von den Frauen als „mutatae", welche „piget incepti" (678). Nur geschah die Tat der Frauen unter der Einwirkung höherer Mächte, und später heißt es ausdrücklich „excussaque pectore Juno est" (679). Das ändert aber nichts an dem Faktum, daß die Frauen sich für derartige Erregungen überaus empfänglich zeigten. Auch die Plötzlichkeit im Wechsel der Stimmung und die allgemeine völlige Änderung, die keine auch nur etwas zur Tat stehen läßt, wirft ein bezeichnendes Licht auf den weiblichen Charakter. Darüber hinaus darf man vielleicht den ganzen Vorgang als seelisch betrachten, der nur in den Darstellungsmitteln des Dichters materielle bezw. personale Formung gefunden hat. *Heinze* [101]) hat auf den Ersatz eines inneren Geschehens durch einen symbolischen Vorgang u. a. auch für diese Szene nachdrücklich hingewiesen und ihn sehr wahrscheinlich gemacht, zumal er dem der bloßen Erzählung entgegenstehenden Extrem, der rationalistischen Ausdeutung jedes wunderbaren Zuges, ausweicht. Das Eingreifen höherer Mächte soll dem Leser psychische Vorgänge ganz unmittelbar vermitteln. Diese Erklärung gewinnt an Bedeutung bei der Betrachtung des Inhaltes dieser Vorgänge; hier insbesondere dürfte kein Zug (bis auf die fingierte Traumerscheinung Kassandras) in der Rede der Iris-Beroe zu finden sein, der nicht durch verstandliche oder gefühlsmäßige Operationen im Innern der Frauen eine Begründung finden könnte: Der Griechen Hand hat sie vor Troja verschont, doch ungewiß ist es, wozu. Sieben Jahre fahren sie schon unter Entbehrungen über alle Länder und Meere; bei dem stammverwandten Acestes könnten sie am ehesten eine zweite Heimat finden, sonst würden sie nie einen andern Xanthus fließen sehen. Darum soll durch die Verbrennung der Schiffe die Weiterfahrt unmöglich gemacht werden.

---

[101]) Man vergl. den Abschn. über „Symbolische Götterszenen" bes. S. 307.

Man sieht, alle Gedanken können den Frauen von selbst gekommen sein; war aber der psychologische Akt gegeben, so war es bei der beobachteten Erregbarkeit der Frauen bis zur Ausführung der Tat nur noch ein kleiner Schritt. „Der Dichter, um es nochmals zu wiederholen, gibt keine bloß sprachlichen Metaphern, sondern setzt die Szene in die mythisch-anschauliche Darstellung um, dabei die Grundtatsache, den seelischen Hergang, hinreichend deutlich bezeichnend“ [102]).

So stellen sich also gerade auch bei dieser Szene, die man zunächst völlig dem Eingriff von außen zuzuschreiben geneigt ist, spezifisch frauliche Eigenarten heraus; einmal der jähe Wechsel in der Stimmung und unbedenkliches Aufgeben der Haltung, dann die äußerste Erregbarkeit, die für die Massenpsychose den besten Nährboden abgibt. — Mit diesen beiden bezeichnenden Schilderungen ist die Charakterzeichnung der Frau, soweit sie sich an einer Mehrzahl der Vertreterinnen gleichzeitig erkennen ließ, zu Ende; Stellen wie XI 146/47, wo unter dem Trauergeheul der Frauen der Arkader die Leiche des Pallas herbeigebracht wird, oder VIII 556/57, die die Furcht der arkadischen Frauen vor einem Kriege malt, oder VII 812, als der Aufzug Camillas bestaunt wird, geben in der ebenso knappen wie konventionellen Art des Berichtes für unsern Zusammenhang wenig aus.

Die Frau findet — abgesehen von den besprochenen Fällen — als Einzelpersönlichkeit bei *Vergil* keine ausgesprochene Behandlung, sodaß einer eigentlichen Individualcharakteristik kein Raum vergönnt ist. Trotzdem gewinnt das Individuum an Interesse, wenn situationsmäßige Verschiedenheiten gleiche, der Frau generell zukommende Züge verschieden aufleuchten lassen.

Die eheliche Liebe der Frau.

Nicht weniger als drei Beispiele für die Liebe der Frau zu ihrem Gatten gibt *Vergil* im Laufe der Geschehnisse an. Das erste ist das der Gemahlin des Aeneas, Creusa.

Nach der erschütternden Einsicht, Troia verloren geben zu müssen, und dem Entschwinden seiner Mutter (II 621) hatte Aeneas seinen Vater Anchises zur Flucht aufgefordert, aber von dem Greise eine ablehnende Antwort erhalten (—649); ohne den

[102]) S. *Heinze*, S. 307.

Vater will er die Stadt nicht verlassen und beschließt von neuem den aussichtslosen Kampf; da wirft, während er sich rüstet, sich ihm Creusa entgegen:

„ecce autem complexa pedes in limine coniunx
haerebat parvumque patri tendebat Iulum" (673/4).

Sie fleht ihn an, sie alle mit in den Tod zu reißen oder aber zu versuchen, sie zu schützen. Die äußerste Not und der Gedanke, was aus Anchises, Iulus und ihr selbst werden soll, bestimmen Creusas Worte. Sie ist hier so sehr Frau, daß sie nur in dem Gatten Schutz und Verteidigung erkennt, wenn es zum Äußersten kommt; wenn Gegenwehr und Schutzmaßnahmen überhaupt noch sinnvoll sind, müssen sie zuerst den eigenen Angehörigen zugutekommen. So beschließt sie ihre Bitte mit dem Hinweis auf ihrer beider Liebe zum alten Anchises und jungen Iulus und — ein ganz knapper aber feiner Zug — auf Aeneas' Liebe zu ihr, der „coniunx quondam tua dicta" (678). Damit erschöpft sich bereits das, was diese Szene an fraulichem Wesen Creusas erkennen läßt. Ihr Eingangswort:

„si periturus abis, et nos rape in omnia tecum" (675)

bezeugt lediglich ihre starke innere Haltung. Wenn wir die homerische Entsprechung, Hektors Abschied von Andromache am Skäischen Tor (Z 390—493), heranziehen, ist die vergilische Erzählung weit kühler. Allgemein menschliche Züge nicht nur (man erinnere sich der Astyanax-Episode (466—484), der zarten und doch männlichen Liebe des Gatten bei *Homer* (483—493), sondern auch spezifisch frauliches Erscheinen sind bei *Vergil* auf ein geringes Maß reduziert. Trotz Ansehung der weitgehenden Verschiedenheiten der Situationen hätte eine Betonung des Fraulichen auch bei Creusa statthaben können. Aber *Vergil* hat bewußt Creusa nicht schlechthin Frau sein lassen, er wollte ihr auch einen gewissen Zug von Größe geben. Daß die seelischen Gegebenheiten deswegen für *Vergil* nicht existiert hätten, wäre falsch zu behaupten. Das zarte Verhältnis von Creusa und Aeneas deuten schon die zitierten Worte „coniunx quondam tua dicta" an, nur wird, wie auch sonst, selbst bei Dido, wenig direkt davon gesprochen; die Liebe ist eben da, und der aufmerkende Leser oder Hörer weiß gelegentliche Hinweise zu erfassen und auszuwerten. Die tiefe Liebe der Gatten zu einander zeigt am besten das Suchen des Aeneas, als er Creusa verloren hat; nicht die unmittelbare

Gefahr hält ihn von seinem Vorhaben ab. So spricht *Vergil* nicht von den Dingen, sondern läßt die Dinge sprechen. Creusas Liebe zu Aeneas offenbart sich am deutlichsten in ihren Abschiedsworten, die sie, der konkreten Umwelt schon entrückt (infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae visa mihi ante oculos et nota maior imago), zu ihm spricht (776—89). Auch hier ist wieder äußerste Sparsamkeit in der Schilderung des Verhältnisses der Gatten zu bemerken: die Anrede: „o dulcis coniunx" und das Abschiedswort „iamque vale et nati serva communis amorem" geben fast allein die Berechtigung zu Schlüssen der angegebenen Art. Dazwischen stehen die Hinweise auf den göttlichen Willen[103]), nach dem sie den Gatten nicht begleiten darf, der in der Ferne Reich und Gattin finden wird. Creusas Worte enthalten den Verzicht auf Kind und Gatten: trotzdem finden sich weder Wehmut noch Resignation, wohl aber das Bestreben, dem Gatten den Abschied zu erleichtern: das tut sie durch den Hinweis auf ihre Rettung durch die Magna Mater. Weil Aeneas beruhigt sein darf, bittet sie ihn voller Liebe: „Lacrimas dilectae pelle Creusae". Darüber hinaus wächst Creusa hier zur großen und starken Frau, die, ohne an sich zu denken und ohne müden Verzicht sich von der Liebe zum Gatten wie von der höheren Verpflichtung dem Fatum gegenüber leiten läßt; ihr Hinweis auf den Willen Juppiters, kraft dessen sie groß über Ort und Zeit hinweg die Zukunft zeigt, hat zwingende Größe. — In der Reihe der Frauen, die in Liebe ihrem Gatten anhängen, verdient auch Dido trotz ihrer Leidenschaft zu Aeneas genannt zu werden. Ihre erste Ehe mit Sychaeus muß von reiner Liebe getragen worden sein. „Magno miserae dilectus amore" heißt es I 344 von Sychaeus, und das kurze Wort umschließt das Verhältnis

[103]) Die ganze Creusa-Episode ist vom fatum vorherbestimmt, so ist die Flucht mit ihren Einzelheiten zu verstehen. Daß trotzdem die natürliche Motivierung sehr weit geht, liegt, glaube ich, an der Neigung des Dichters, das Natürliche möglichst lange beizubehalten und das Übernatürliche erst da einzusetzen, wo es nicht anders geht. Vielleicht ist es möglich, nicht mit *Heinze* eine Zweiheit Fatum-Mater anzunehmen, sondern an eine gewisse Identität beider zu glauben. Wenn *Vergil*, wie es anzunehmen ist, das Entrücktwerden Creusas aus der Tradition übernahm, hätte er das Überkommene seiner Motivgebung nur unterbaut, und es würde weniger befremden, in Creusas Rede Fatum und Mater getrennt zu finden. So gewinnt die erwähnte Möglichkeit an Bedeutung.

In Einzelheiten, z. B. der Verwandlung Creusas, ist *Vergil* wohl absichtlich nicht ganz klar, um das Geheimnis seines Zaubers nicht zu entkleiden. Zum Ganzen vergl. *Heinze*, Creusa S. 57—62.

zwischen ihnen mit der Schönheit, die es offenbar in sich hatte. Denn Dido vermählt sich nicht wieder, sondern weist die Anträge der benachbarten Fürsten ab (IV 36/37). Erst als sie die leidenschaftliche Liebe zu Aeneas faßt, gerät Sychaeus in Vergessenheit, und selbst das braucht seine Zeit (paulatim abolere Sychaeum incipit I 720). In dem Geständnis ihrer Liebe zu Aeneas zeigt Dido nochmals, wie sie Sychaeus geliebt haben muß: „adgnosco veteris vestigia flammae" (IV 23): es war also die Zuneigung, deren Größe für Aeneas wir kennen, einst auch für Sychaeus vorhanden. In ihrer Todesstunde gedenkt sie seiner zwar nur flüchtig; aber das ist bei dem Anlaß des Todes erklärlich; doch ist es ein sehr feines Moment, wenn der pristinus coniunx in der Unterwelt wieder Didos Vertrauter ist, von dem es heißt: „Respondet curis aequatque illi amorem" (VI 473/47). Auch bei Dido, deren entflammte Weibesnatur wir oben betrachteten, ist also wahre eheliche Liebe und Treue zu finden. Die Betonung dieser Treue ist nicht willkürlich, ihre Verletzung läßt, bevor sie ausgeführt ist, einen Konflikt in Dido entstehen. Das Ideal, das Dido hier vor Augen steht, ist sehr hoch; trotzdem hielt sie es aufrecht, solange sie es innerlich konnte[104]). Und nur übermächtige Leidenschaft hat sie dann schließlich doch zum andern Bund getrieben.

In ihrer reinsten Form tritt uns die eheliche Liebe der Frau bei Andromache entgegen. Andromache, die coniunx Hectorea, war als Gefangene der Griechen zu der Ehe mit Pyrrhus, Achills Sohn, gezwungen worden; nach dessen Tode heiratete sie den Helenus, der als Trojaner mitten zwischen griechischen Stämmen in Epirus Reich und Herrschaft hatte gewinnen können. Dieser Glücksfall (incredibilis rerum fama III 294), der sie zur Gattin eines Stammesgenossen machte, hätte auch Andromache mit ihrem leidvollen Schicksal versöhnen können, allein sie hat sich nur äußerlich damit abgefunden, immer hängt sie innerlich noch Hektor an. Von der Tragödie bestimmt[105]) zeichnet *Vergil* das Bild der unglücklichen Andromache, die trotz des endlich erlangten Glückes und Friedens keine Ruhe hat finden können. So sieht sie Aeneas bei seiner Landung in Epirus am Strande bei einem Kenotaph und Altären für Hektor; sie opfert gerade und glaubt,

[104]) Vgl. hierzu und zu der Betonung dieser Treue als echt römischen Ideals: *Heinze*, S. 125/26.

[105]) Zu den zum Teil ganz speziellen Anlehnungen an Euripides vgl. *Heinze*, S. 108.

als sie des Aeneas ansichtig wird, statt ihn selbst seinen Schatten zu sehen „verane te facies, verus mihi nuntius affers nate dea?“ „vivisne?“ Dann aber (als ihr Aeneas' Gesicht erschienen ist) folgt die Frage „Hector ubi est?“ Aus dem unfertigen Zustand gerade dieser Andromache-Episode hat man mit Recht Unstimmigkeiten erschlossen [106]); aber auch die zitierte Stelle zu bemängeln, heißt m. E. den Bogen überspannen und über der Form den Gehalt vergessen. Wenn irgendwo, so ist hier die aus tiefstem Innern eines Treue empfindenden Herzens kommende Frage am rechten Ort. Andromache meint, ein gutes Recht zu haben, den Hektor zu sehen. Um ihn kreisen ihre Gedanken wie um einen Pol. Und es ist eine seelisch notwendige Folge, wenn sie beim Anblick eines Waffengenossen nach Hektor fragt. Die kurze, aber inhaltreiche Frage ist von gleicher Bedeutung für die Erkenntnis vergilischer Psychologie wie der ehelichen unveränderlichen Treue Andromaches.

In den verschiedensten Schattierungen hatte *Vergil* die eheliche Liebe der Frau dargestellt. Immer war es eine Eigenschaft, die dem weiblichen Geschlecht im allgemeinen zugeschrieben werden darf und die nicht, an einer Frau beobachtet, nur dieser individuelle Züge verleiht. Die Eigenschaft bleibt, nur ihre Trägerinnen wechseln und mit ihnen das Maß, in dem sie ihrer teilhaftig werden. Ganz so macht es *Vergil* bei der Verdeutlichung der Mutterliebe.

Mutterliebe.

Neben Venus, der göttlichen Mutter, deren nie nachlassende Sorge um den Sohn bereits betrachtet wurde, ist Andromache auch hier ein treffliches Beispiel. Wieder freilich zeigt sich das, wie ihre Liebe zu Hektor vorher, nur indirekt. Ihre Mutterliebe offenbart sich in einer verhaltenen Art, nämlich in dem Erweis von Liebe an Julus. Der junge Sohn des Aeneas erhält von ihr sinnvolle Geschenke:

„Accipe et haec, manuum tibi quae monumenta mearum
sint, puer, et longum Andromachae testentur amorem
coniugis Hectoreae“ (II 486/88).

[106]) Vgl. *Heinze*, S. 109, Anmerkung.

In der Anrede an Julus zeigt sie mit dem Grund ihres Tuns gleichzeitig ihre tiefe Mutterliebe: „o mihi sola mei super Astyanactis imago“ (489). Ihr weibliches, mütterliches Empfinden tritt klar hervor, sie muß sorgen, und wenn sie es nicht mehr für den Sohn kann, tut sie es für Ascanius. Feine psychologische Beobachtung verrät es, wenn dieser Schmerz des Mutterherzens gerade beim Anblick des Julus von neuem aufbricht.

„sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat
et nunc aequali tecum pubesceret aevo.“

Dadurch aber, daß der Schmerz der Mutter in mütterlicher Fürsorge an andern sich einen Ausweg sucht und auch findet, klingt das leidvolle Thema gedämpft und versöhnend aus.

Dem gleichen Bereich, doch mit einer bis zum letzten geführten Tragik, gehört die Schilderung der Mutter des Euryalus an. Nach dem Wagnis der jugendlichen Helden Nisus und Euryalus geht Turnus zum Sturm auf das trojanische Lager vor und läßt die Köpfe der Beiden dabei auf Spießen dem Heer vorantragen. Dieser Eindruck ist für die Trojaner niederschmetternd, „stant maesti“: doch ist wichtig zu sehen, daß der schreckliche Anblick nur ein Grund *mehr* für ihre Trauer ist: „simul ora virum praefixa movebant nota nimis miseris atroque fluentia tabo“ (IX 471/72). Der erste Anlaß ist wohl die Abwesenheit des Aeneas in den Stunden der Gefahr und die daraus resultierende Mutlosigkeit. Das Gegenteil ist bei Euryalus' Mutter der Fall. Sie hat nur für ihren eigenen Schmerz, der unsinnig sein muß, Gefühl, alles andere ist gleichgültig. Die Erregung ist hier in einer Stufenfolge von unerhörter Wirkungskraft aufgezeigt: von den stumm und traurig dastehenden Kriegern, den ersten Zeugen des Unheils auf Seiten der Trojaner, verbreitet sich die Kunde durchs Lager und kommt der Mutter zu Ohren. Nach dem ersten Erstarren fährt sie hoch, rast, ohne an die Männer oder die Gefahr zu denken, sinnlos nach vorn und bricht in erschütternde Klagen aus, die den Sohn beschuldigen, der ohne ihr Wissen auszog, und das Geschick beklagen, das nicht einmal Gelegenheit zu den letzten Liebesdiensten läßt. Das eigentümlich Weibliche dieses Schmerzausbruches und die spezielle Form der Klage hat *Heinze* (S. 288) in einer sehr instruktiven Gegenüberstellung von der genuin-männlichen Art der Schmerzäußerung, wie wir sie bei Euander sehen, abgehoben. Dabei wird die sozusagen egoistische Form des

Schmerzes hervorgehoben, der Neigung der Frau zu Affekten zugeschrieben und so als generelles Charakteristikum des weiblichen Geschlechtes dargestellt. Ich will nicht versuchen, das allgemeine Problem der Psychologie des Schmerzes, das hier mitspielt, zu streifen, doch darf ich darauf hinweisen, daß ungeachtet der feinen Beobachtung der Kontraste die Haltung von Euryalus' Mutter doch durch ihre große Liebe bestimmt wird. Ohne diese Liebe wäre ihre Handlungsweise bloße Pose, ihre Worte Phrase [107].

Da aber alles echt und empfunden ist, darf man gerade auch in dem echt weiblichen Sichhingeben an den Schmerz ein Zeichen ihrer tiefen Mutterliebe sehen. Was für *Vergil* an dieser Darstellung eigentümlich ist, erscheint mir am ehesten aus einem Vergleich mit *Homer* sich zu ergeben. Ich wähle die Stelle δ 675 ff., wo Penelope sich um Telemachos sorgt, den die Freier zu töten beabsichtigen. Das Gegenständliche ist in beiden Fällen ähnlich: die Mutter erhält Nachricht vom Tode resp. von der geplanten Ermordung ihres Sohnes. *Homer* erzählt breit und ohne Rücksicht auf einen Inhalt, der nach Entwicklung drängt: der Herold kommt, dann folgt eine zweimalige Wechselrede, ehe der große Ausbruch des Schmerzes kommt. Rede und Gegenrede sind nicht einmal allzu belangvoll oder holen weit aus. Bei *Vergil* ist alles höchste Konzentration, das Überbringen der Nachricht wie ihre Wirkung dienen einem einzigen Ziel: der dramatischen Steigerung; die Fama ist wieder Bote, auf die Einführung konkreter Personen ist verzichtet, um die Handlung so rasch wie möglich weiter zu treiben. Das Hören der Botschaft, psychische Reaktion und Ausbruch des elementaren Gefühls ist bei *Vergil* eins; bei *Homer* löst sich der Schmerz in zwei graduell verschiedene Momente.

„at subitus miserae calor ossa reliquit
excussi manibus radii revolutaque pensa.

„ . . τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ.
δὶν δέ μιν ἀμφαφάᾳ ἐπέων λάβε· τὼ δέ οἱ ὄσσε
δακρυόφι πλῆσθεν, θαλερὴ δέ οἱ ἔσχετο φωνή.

[107] Die Klagerede ist gewiß konstruiert, die Gründe für den Schmerz sind gehäuft, deswegen ist der Ausbruch nicht unbedingt realistisch. Es ist aber ganz vergilisch, Reden so konstruktiv aufzubauen (vgl. *Heinze* S. 289 ff.), daß wir statt „der Empfindung . . ihre Komponenten oder faktischen Grundlagen" dargelegt bekommen.

evolat infelix et femineo ululatu
scissa comam muros amens atque agmina cursu
prima petit, non illa virum, non illa pericli
telorumque memor caelum dehinc questibus implet . . ."

(IX, 475—80).

ὀψὲ δὲ δή ἕμιν πεσσιν ἀμειβομένη προσέειπεν . . . (δ 703-6).
τὴν δ'ἄχος ἀμφεχύθη θυμοφθόρον, οὐ δ'ἄρ' ἐτ'ἔτλη
δίφρῳ ἐφέζεσθαι πολλῶν κατὰ οἶκον ἐόντων
ἀλλ' ἄρ' ἐπ' οὐδοῦ ἷζε πολυκμήτου θαλάμοιο οἴκτρ' ὀλοφυρομένη . . . . . ἀδινὸν γοόωσα μετηύδα Πηνελόπεια" (δ 716-21).

Charakteristisch ist die Aufzählung im einzelnen bei *Homer*, für *Vergil* dagegen das Aufzeigen der inneren Erregung an den Wirkungen. Penelope ist sprachlos, von Euryalus Mutter spürt man nur das Erstarren, wenn ihren Händen das Weberschiffchen entgleitet. Wenn aber *Vergil* alles möglichst straffte, mußte die Auswahl der Worte sehr bedacht werden. Tatsächlich ist jedes Wort von Bedeutung: pavidam urbem läßt gleich eingangs die unheilschwangere Atmosphäre spüren, volitans pinnata fama deutet die unheimliche Schnelligkeit an, mit der die Unglücksbotschaft verbreitet wird usf. Bei *Homer* berührt merkwürdig, daß Penelope in ihrer Klage zumeist an die ihr unbekannt gebliebene Abreise denkt, weniger an die unmittelbare Gefahr für den Sohn; das kommt erst zum Schluß und später in ihrem Gebet zum Ausdruck; hier ist *Vergil* selbstverständlich weit mehr auf das Gegenwärtige konzentriert, was die Verschiedenheit der Situation schon mit sich brachte. Durch das der ganzen Szene innewohnende Pathos wirkt die Rede doch sehr echt und eindrucksvoll; der Leser empfindet den Schmerz bei *Vergil* unmittelbar mit, und vielleicht bekommt dadurch auch die Mutterliebe eine verstärkte Betonung.

Drei verschiedene Ausdrucksformen einer Eigenschaft, der Mutterliebe, erkannten wir in Venus, Andromache und der Mutter des Euryalus. Hatte die göttliche Mutter die ständige Sorge, aber auch den endlichen Erfolg ihrer Mühen, so war Andromache Mutter genug, sich voll Liebe im Gedanken an ihren Sohn, den sie hatte opfern müssen, anderer anzunehmen. Diesen Verzicht führt der Dichter uns bei der dritten dieser Mütter in Wirklich-

keit vor. Darum gewinnnt diese Szene so sehr an Unmittelbarkeit der Empfindung des Schmerzes und der Liebe.

Die Geschwisterliebe.

Die Liebe von Geschwistern bedarf hier nur kurzer Erwähnung. Anna's war in diesem Zusammenhang bereits Erwähnung getan; es bleibt noch Juturna, die Schwester des Turnus. Aber ihr Erscheinen beschränkt sich auf die wenigen Male, wo sie Turnus anfeuert (X 439 ff.) oder von Juno aufgefordert wird, für die Brechung der Verträge zu sorgen (XII 134 ff.) bezw. in der Gestalt des Camers das ausführt (XII 222 ff.), oder endlich Turnus' Beistand in den letzten Kämpfen ist (XII 468 ff., 783 ff., 843 ff.); gerade in den letzten Szenen zeigt sich ihre Schwesternliebe im hellsten Licht: Als Wagenlenker manövriert sie so geschickt, daß Turnus nicht auf Aeneas trifft, als es dann doch zum Zweikampf kommt und Turnus' Schwert springt, schafft sie ihm eine Waffe herbei. Gerade die gefährlichsten Momente sind es, die Juturnas aktive Betätigung ihrer Liebe zum Bruder herausstellen. Sie zeigt hier kraftvolle Entschlossnheit; zu dieser Haltung hatte sie sich erst durchringen müssen, denn als ihr Juno gesagt hatte, ihre Hilfe müsse jetzt aufhören (142 ff.), bricht sie fassungslos in Tränen aus und muß sich mahnen lassen: „non lacrimis hoc tempus . . . accelera et fratrem, si quis modus, eripe morti . . .", und noch bei Junos Weggang heißt sie „incerta et tristi turbata volnere mentis". Diese tätige Liebe hält an, bis sie an der Sendung der Todesboten durch Juppiter erkennt, daß alles verloren ist. Dann erst gibt sie sich dem Gefühl ihres Schmerzes hemmungslos hin, das sie, solange sie nützen konnte, nicht hatte aufkommen lassen. In der Klage (870—86) erweist sie ihre Liebe zum Bruder gesinnungsgemäß, wie sie sie vorher in Taten zu erkennen gab: sie kann nicht mehr helfen, die Schwester muß den Bruder in den Tod gehen lassen; was wäre da für sie besser, als im Tode mit dem Bruder vereint zu sein? Das letzte Motiv, das wir bereits bei Annas Schwesterliebe verwandt fanden, erfährt hier eine feine Abwandlung und Vertiefung, denn hier ist es Juturna, ein schon vorher von Juppiter zur unsterblichen Nymphe erhobenes Mädchen, das zu sterben wünscht, sodaß der Dichter in dem Fluch auf die Unsterblichkeit die Liebe der Schwester an Tiefe und Ehrlichkeit gewinnen läßt.

Von den übrigen Frauen der Aeneis sind einige, z. B. die Nymphe Cymodocea (X 215—249), Deiphobe, die Tochter des Claucus und Priesterin des Apollo bei Cumae (VI 35 ff.), und auch die Göttin Diana (trotz der langen Erzählung XI 532—94, in der sie selbst ganz zurücktritt), weiter Acca, Camillas Gefährtin, (XI 820 ff.) und Opis (XI 836—67) nur vorübergehend genannt und nicht näher charakterisiert. Etwas anders steht es mit dem Schützling der Diana, Camilla. Über Camillas Jugend wird in der eben genannten Erzählung der Diana berichtet: dadurch findet zwar ihre kriegerische Tüchtigkeit ihre Erklärung, gleichzeitig treten aber auch Fragen wie die der Führerschaft der Tochter eines von seinem Volke verbannten Fürsten oder die nach den Begleiterinnen [108]) in den Vordergrund. *Heinze* geht auf das Problem der Verschmelzung dieser abweichenden Züge auch nicht näher ein; er glaubt, daß hier ein erster Entwurf *Vergils* vorliegt (S. 416). In der Aristie der Camilla konnte *Vergil Homer*, der dergl. nicht hat, nicht folgen. Direkte Vorbilder sind uns nicht bekannt (abgesehen von der Aithiopis des Arktinos, von der wir zwar Namen und Inhalt kennen, die aber *Vergil* kaum vorlag [109]). Doch darf man sie inhaltlich voraussetzen, gleichzeitig aber die Schönheit, Anmut, Plastizität und frische Lebendigkeit der reisigen Jungfrau bei *Vergil* empfinden (VII 803/17 u. XI 648—724). Den Eindruck, den die amazonenartige Heldenjungfrau macht, läßt am besten ihr erstes Auftreten (VII 803 ff.) erkennen. Ihr heldisches Wesen zeigt sich in der Schlacht, wo *Vergil* selbst sie mit Penthesilea vergleicht (XI 648 ff.). Das aber alles stellt sie eher außerhalb ihres Geschlechtes. *Heinze* betont das in seiner Charakteristik der Camilla, hebt aber einen Punkt hervor, wo auch sie ihr Weibtum zeigt: der weiblichen Schwäche für Prunk und Schmuck ist auch Camilla unterworfen, und die wird die Veranlassung zu ihrem Tod (768 ff.). Sonst „nicht mit gewöhnlichem Maßstab zu messen“ [110]), trägt sie hier einen typisch weiblichen Zug, der sie ihr Geschlecht nicht verleugnen läßt.

Mit Amata und Lavinia, der Gattin und der Tochter des Königs Latinus, schließt der Kreis der Frauen, der zu betrachten uns oblag. Von diesen beiden ist die letztere ganz nebenbei behandelt. Obwohl an sich eine Person von Wichtigkeit, da mit

[108]) Vgl. *Heinze*, S. 215 Abm. 1.

[109]) Vgl. *Heinze*, S. 198; doch vgl. jetzt *Fraenkel Phil.* 87, S. 242, der die Möglichkeit nahelegt, daß *Vergil* die Aithiopis gekannt hat.

[110]) *Heinze*, S. 269.

ihrer Hand auch die Herrschaft in Latium vergeben wird, tritt sie nicht selbständig auf. *Heinze* erinnert an die filia familias, die „keinen Eigenwillen hat, also auch nicht selbst handelt, sondern von ihren Eltern über sich verfügen läßt" (S. 460). Trotz dieser fast dürftigen Art der Behandlung hat der Dichter einmal (XII 64—69) eine reizvolle Schilderung dieser zarten Mädchenblüte gegeben. „Indum sanguineo veluti violaverit ostro si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa alba rosa, talis virgo dabat ore colores". Amata stelle ich als das instruktivste Beispiel von Zielbewußtheit der Frau an den Schluß. Der kleine Satz „Turnus, quem regia coniunx adiungi generum miro properabat amore" enthält in seiner eindeutigen Betonung schon im Kern die folgenden Ereignisse. Amata weicht von ihrem Willen keine Handbreit ab; daß sie sich Turnus zum Schwiegersohn wünscht, ist verständlich, spricht doch für ihn neben seiner Abstammung seine kraftvoll-männliche, ja heldische Persönlichkeit. Als Allecto — übrigens nur wieder eine Inkarnation der eigenen Grübeleien Amatas — ihr in vielfacher Gestalt genaht war, äußert sie ihre Bedenken gegen eine Ehe Lavinias mit Aeneas, die Latinus plante, dem Gatten gegenüber; sie tut das, indem sie mit echt weiblicher Spitzfindigkeit sämtliche Vorzüge des Turnus hervorhebt, alles aber, was für Aeneas zum Negativen ausdeutbar ist, unterstreicht, nicht ohne vor Übertreibungen haltzumachen. Als das alles nicht dazu verhilft, Latinus umzustimmen, rast wie sie eine Maenade durch Stadt und Land und zieht endlich die Tochter mit in die Wälder, um sie vor jedem Zugriff zu sichern. Die einzelnen Stadien von Amatas Raserei sind sehr schwer zu differenzieren, da Allectos Stachel und bacchischer Taumel nicht identisch sind [111]). Für uns ist wichtiger, daß Amatas Tun neben dem Konflikt auf dem Lande zum offenen Ausbruch der Streitigkeiten führt [112]). Die Folgen der Entwicklung vollziehen sich dann von selbst und ohne Zutun Amatas. Sie tritt erst wieder vor dem Entscheidungskampf zwischen Turnus und Aeneas in Aktion, wo sie Turnus mit flehentlichen Bitten vom Kampfe abzuhalten versucht. Die wundervollen eindringlichen Worte:

„. . . Spes tu nunc una senectae
tu requies miserae decus imperiumque Latini
te penes, in te omnis domus inclinata recumbit . . . (XII 57/9),

[111]) Im einzelnen, besonders zur Anlehnung an Euripides Bacchen, *Heinze*, S. 184 ff.

[112]) Vgl. oben S. 82.

die das Allgemeinziel noch berührten, gehen über in das Persönliche“:

„qui te cumque manent isto certamine casus
et me Turne manent, simul haec invisa relinquam
lumina nec generum Aenean captiva videbo“ (61/3);

darin liegt die ganze Unbeugsamkeit, aber auch die Größe Amatas. Die Worte sind stark und groß, ohne eine Spur von Effekthascherei; wie ernst sie gemeint sind, beweist der tragische Schluß (XII 593 ff.). Freilich, solche Größe wie Dido zeigt Amata im Tode nicht; *Vergil* motiviert die schimpfliche Art des Todes

„subito mentem turbata dolore“,

aber eine gewisse Hoheit der inneren Haltung und die Unbedingtheit ihrer Anschauung, für die sie alles einzusetzen bereit ist, sichern ihr neben Dido eine Stellung neben den im eigentlichen Sinne vergilischen Frauen.

DIE JÜNGLINGE

Mit der Darstellung der Gestalten, die, fast noch Knaben, noch Kinder zu nennen, unter besonderem Geschick früh heranreifen und ihr Los erfüllen, hat *Vergil* neue Wege betreten. Es begegnen auch im vorvergilischen Epos bereits Jünglingsgestalten, wie z. B. Telemachos; und auch Achill, dann Antilochos, Lykaon sind als jugendliche Helden zu denken. Aber der eigentümliche Zauber des Jugendlichen als solchen ist bei *Homer* nicht spürbar, dagegen eignet er in hohem Maß der Darstellung *Vergils*. Seine Jünglingsszenen tragen freilich sämtlich episodischen Charakter, doch ist dabei die spezifisch vergilische Beschreibung beachtenswert: sie zeigt den Jüngling noch im Schmelz der Jugend, als puer, und verleiht so diesen Szenen einen besonderen Reiz und eine wundervolle Stimmung. Worin diese Stimmung besteht, ist freilich schwer zu sagen, da der Rahmen des Epischen nirgends gesprengt, der Zug zur Größe nie aufgegeben wird; dennoch sei hier versucht, auf dem Wege analysierender Charakteristik das spezifisch Vergilische in der Beschreibung der Jünglinge herauszustellen und den immanenten Stimmungsgehalt auszuwerten.

Dem Worte puer, das im Grunde etwas Negatives andeutet, gibt *Vergil* einen weit anderen Klang. Er behandelt die pueri mit besonderer Liebe, das erkennen wir in dem liebevollen Verweilen und Ausmalen des ludus Troianus (V 545—603). Die Festspiele zu Ehren des vor Jahresfrist gestorbenen Anchises, die im Wettfahren zu Schiff, Wettlauf, Faustkampf und Bogenschießen bestehen, erhalten durch die Reiterspiele der Jugend einen besonders reizvollen Abschluß. Den Eindruck der heranreitenden pueri verdeutlichen die Verse 553 ff.

„incedunt pueri pariterque ante ora parentum
frenatis lucent in equis quos omnis euntis
Trinacriae mirata fremit Troiaeque inventus".

Die lebhafte Teilnahme der Zuschauer (excipiunt plausu pavidos 575) ist erklärlich: hier zeigt sich, noch im frohen Spiel, der Teil

ihres Volkes, der gleichzeitig Wahrer ihres Erbes (adgnoscunt ora parentum) und Träger der Zukunft ist. Die pueri selbst beschreibt *Vergil* auch in ihrer seelischen Verfassung: Zuerst noch sind sie pavidi (575), dann aber laeti und mit ganzem Ernst bei ihrem Manöver. Der Vergleich mit den im Wasser spielenden Delphinen vervollständigt die Lebendigkeit der Darstellung und den Eindruck, den das lucent (545) und fulgent (562) schon erweckt hatten. Die vorangehenden Kämpfe entbehrten, abgesehen vom Lauf, nicht eines gewissen Ernstes, ja beim Faustkampf bedurfte es der Vermittlung des Aeneas, um eine zu große Erbitterung im Kampf zu verhüten; hier dagegen wird ein Schauspiel geboten, das in seiner friedlich unbekümmerten Heiterkeit und eindringlichen Bildhaftigkeit den unverlierbaren Zauber von Jugendfrische besitzt. Wie die Flügel schwenken, die Reihen sich verwickeln und wieder ordnen, wie die kunstvollen Figuren ausgeführt werden, wie die pueri, alle in gleicher Tracht und Rüstung, voll Eifer bei der Sache sind, um unter den Augen ihrer Angehörigen nur nichts zu verfehlen, all das ist vom Dichter außerordentlich lebendig festgehalten. Es mag sein, daß *Vergil* aitiologische Interessen mitbestimmen (S. 596—602), ja, daß er einer persönlichen Neigung des Augustus [113]), der für den ludus Troianus eine besondere Vorliebe hatte, entgegenkam; daß auch *Vergil* hier mit ganzer Seele beteiligt ist, kann als unbestritten gelten. „Mit ganz besonderer Zärtlichkeit weilt *Vergils* Blick auf dem jüngsten Nachwuchs des alten Troja, dem Troianum agmen der Altersgenossen des Iulus . . . die gleiche Freude an der heranreifenden Jugend durchzieht die ganze Aeneis, sie ist einer der eigentümlichsten Züge an *Vergils* Persönlichkeit“ [114]).

Dieses Urteil *Heinzes*, durch das Bildhafte und Stimmungsmäßige der beschriebenen Szene allgemein bestätigt, wird durch Einzelzüge an bestimmten Personen noch zu bekräftigen sein.

Die Jünglingsgestalten, die das Mitempfinden wie die Erinnerung des Lesers gleich stark für sich in Anspruch nehmen, sind zweifellos Nisus und Euryalus. Wagnis, Erfolg und tragisches Ende, gerade an diesen noch unausgereiften Jünglingen aufgezeigt, übt besonders tiefe Wirkung aus. Im realen Vorgang gibt auch hier *Homer* in der Dolonie (Il K) das Vorbild; wieweit *Vergil*

113) *Heinze*, S. 157.
114) *Heinze*, S. 157.

darüber hinaus neue und eigene Wege geht, soll die folgende Gegenüberstellung aufzeigen.

Zunächst sei der jeweilige Inhalt der Szenen kurz umrissen.

In der Ilias wecken Agamemnon und Menelaos, die die Sorge nicht schlafen läßt, die einzelnen Helden, von denen sich Diomedes und Odysseus bereitfinden, auf Kundschaft ins troische Lager vorzudringen. Noch im griechischen Lager stoßen sie auf Dolon, der seinerseits für die Trojaner als Kundschafter ausgegangen war, befragen und töten ihn. Seinen Aussagen folgend, dringen sie im Trojanerlager zu den schlafenden Thrakern vor, ermorden sie mit ihrem Könige Rhesos, erbeuten dessen prächtiges Gespann und kehren wohlbehalten zurück. Bei *Vergil* bieten sich Nisus und Euryalus im besorgten Rat der Vornehmen an, durch das feindliche Lager hindurch zu Aeneas Kunde von der Bedrängnis der Trojaner zu bringen. Auch sie richten unter den Feinden ein Blutbad an, werden aber im letzten Augenblick bemerkt und getötet. Das Geschehen ist beide Male für den großen Handlungsverlauf nicht notwendig, sondern trägt nur episodischen Charakter. Die kompositorischen Feinheiten [115]), die bei *Vergil* deutlicher zutagetreten, sind im Vergleich zu der inneren Haltung der Beteiligten sekundärer Natur, letztere dagegen für die Charakteristik der Jünglinge überaus wichtig.

Schon der erste Anstoß zu dem folgenden Geschehen (und damit eigentlich das Ganze in sich) wird seelisch fundiert. Bei *Homer* sucht Nestor in der Versammlung der Fürsten einen kühnen Späher (K 204 ff.); Diomedes bietet sich daraufhin an und sucht sich aus den Helden Odysseus zum Begleiter aus (242 ff.). Das Wagnis erfolgt also erst auf eine Aufforderung von außen hin. Ganz anders bei *Vergil:* Nisus und Euryalus halten gemeinsam Wache am Tor; die Nacht ist hereingebrochen, die Troer sammeln im Schlaf neue Kraft; im feindlichen Lager liegen die Rutuler, trunken von Schlaf und Wein, am Boden, nur vereinzelt glimmen die Wachtfeuer durch die Nacht. Da keimt in Nisus ganz unmittelbar das Verlangen nach einer kühnen Tat: er will einen Weg ausfindig machen, um den Aeneas für das bedrängte Lager zu Hilfe zu rufen. Dadurch, daß die Tat sich aus der allgemeinen Spannung im Lager und aus dem Wunsche aller herleiten läßt, verliert sie nicht an Unmittelbarkeit, sondern erhält einen befreienden

[115]) Vgl. *Heinze*, S. 350.

Charakter. Und wenn der, welcher die Tat ausführt, keines eigentlichen Anstoßes von außen bedarf, so läßt das die dichterische Absicht vermuten, die noch mehr zutagetritt, wenn wir die Verse betrachten, die den Entschluß einleiten:

„. . dine hunc ardorem mentibus addunt
Euryale an sua cuique deus fit dira cupido? [116])
aut pugnam aut aliquid iamdudum invadere magnum
mens agitat mihi nec placida contenta quiete est." (IX 184/87).

Diese wenigen Worte hellen die innere Notwendigkeit der Handlungsweise der Jünglinge auf. Der Schwerpunkt liegt im Seelischen, im Wollen, im ungestümen Jugenddrang, die Tat als solche ergibt sich erst aus den Umständen; freilich ist auch sie trotz ihres negativen Ausgangs besser in die Ereignisse verflochten als bei *Homer*. „So haben wir dort (bei *Homer*) die Tat zweier kühner und vornehmer Helden, bei der die Tat selbst und ihr Gelingen den Leser entzückt, hier (bei *Vergil*) in erster Linie seelische Vorgänge, die von den äußeren Geschehnissen nur begleitet werden" [117]). Nimmt man noch hinzu, daß die ungleich straffere Konzentration die Hauptpersonen und damit ihre Aufgabe in der Aeneis von Anfang an in den Vordergrund des Interesses rückt (*Homer* braucht 200 Verse, um erst einmal die Helden sich versammeln zu lassen: *Vergil* geht dagegen von den handelnden Personen aus und erwähnt die Beratung erst an dem Punkte, wo sie nötig ist), so darf man von zwingender innerer und äußerer Motivierung bei *Vergil* sprechen. War so die Tat an sich innerlich begründet, so trifft das auch für das Hinzunehmen eines Gefährten zu. Diomedes fragt (K 220—26) allgemein nach einem Genossen und wählt sich, da sich viele melden, den Odysseus aus. Euryalus trägt sich ganz aus sich heraus als Begleiter an.

116) Bedeutsam ist hier auch der Versuch, das Irrationale rational zu deuten bezw. sich des Symbols für Unentscheidbares zu bedienen. Hier „haben wir die rein menschliche Deutung des seelischen Vorgangs einerseits, die Umsetzung ins Mythische anderseits". (*Heinze*, S. 307). Ganz ähnlich *Tasso*. Ger. Lib. XII 5 ff.

Buona pezza e signor che in se raggira
Un non so che d'insolito e d'audace
La mia mente inquiete: e Dio l'inspira
O l'uom del suo voles suo Dio si face.

117) *Heinze*, Seite 217.

„mene igitur socium summis adiungere rebus
Nise, fugis„ solum te in tanta pericula mittam?
non ita me genitor bellis adsuetus Opheltes
Argolicum terrorem inter Troiaeque labores
sublatum erudiit nec tecum talia gessi
. . . . .
est hic, est animus lucis contemptor et istum
qui vita bene credat emi, quo tendis, honorem."
(IX, 199—206)

„ . . . . . .
πῶς ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆος ἐγὼ θείοιο λαθοίμην,
οὔ πέρι μὲν πρόφρων κραδίη καὶ θυμὸς ἀγήνωρ
ἐν πάντεσσι πόνοισι, φιλεῖ δέ ἑ Παλλὰς Ἀθήνη.
τούτου γ'ἑσπομένοιο καὶ ἐκ πυρὸς αἰθομένοιο
ἄμφω νοστήσαιμεν, ἐπεὶ περίοι δε νοῆσαι." (*K* 243-7).

In beiden Fällen werden für den Begleiter gewisse gute Eigenschaften angegeben, die ihn zu dieser Tat besonders befähigen. *Homer* bleibt dabei stehen, des Odysseus Umsicht, Tapferkeit, Klugheit und das Wohlwollen zu nennen, mit dem ihm Athene begegnet, der Nützlichkeitsgedanke tritt beherrschend auf: *Vergil* baut das in einen seelischen und darum größeren Zusammenhang ein, denn er läßt Nisus und Eurylus Freunde sein. Damit war die Möglichkeit einer geistigen Verfeinerung gegeben: Euryalus hat seelische Beweggründe, die ihm die Tat anraten. Es heißt zwar von ihm „obstipuit magno laudum percussus amore" (197), und im folgenden rühmt er sich seiner tapferen Gesinnung; dennoch würde man falsch deuten, wenn man Ehrgeiz und Tapferkeit als allein bestimmend ansähe. Das Entscheidende ist, daß diese Eigenschaften in Zusammenhang mit der Freundschaft gebracht werden. So wird das Tapferkeitsmoment, bei *Homer* noch Selbstzweck, hier ein accedens, das gegebenenfalls bei gleicher Handlungsweise auch in Wegfall kommen könnte: es ist nicht nur denkbar, sondern mit Sicherheit anzunehmen, daß Euryalus den Nisus begleiten würde, auch wenn er nicht während des Trojanischen Krieges aufgewachsen wäre und Krieg und Kriegshandwerk schon früh kennen gelernt hätte. Freundestreue und nicht lediglich Ehrliebe und männliche Gesinnung des Jünglings ist für Euryalus Handlungsweise maßgebend.

Unter diesem Aspekt der Freundschaft ist nicht nur diese Episode zu betrachten, sondern der kurze Abschnitt des Lebens dieser Jünglinge überhaupt. Schon beim Wettlauf in V 286 ff. hatte *Vergil* sie als Freunde eingeführt:

„. . . Nisus et Euryalus primi,
Euryalus forma insignis viridique iuventa,
Nisus amore pio pueri . . . .“ (294—96).

Und Nisus als guter Läufer in der Führung der Kämpfenden, hatte seine Zuneigung zum Freunde bereits bewiesen; denn als er auf dem schlüpfrigen Boden ausgeglitten war und so des Sieges verlustig gehen mußte, richtete er sich auf und brachte den folgenden Läufer zu Fall, um Euryalus, der als Dritter kam, zum Sieg zu verhelfen. Das für unser Gefühl eigentlich recht bedenkliche Manöver verliert seinen negativen Charakter, wenn man die Motive, die zur Handlung führten, stärker berücksichtigt. *Vergil* hat nicht verfehlt, diese mit Nachdruck hervorzuheben.

„Non tamen Euryali, non ille oblitus amorum;
emicat Euryalus et munere victor amici
prima tenet . . . (334, 337/8).

Gerade auf die Gesinnung des Freundes gegen den Freund kommt es in unserem Zusammenhang an, weniger auf die sportlich unfaire Kampfweise. Zum andern Male weist *Vergil* vor der gerade besprochenen Szene auf ihre Freundschaft hin (IX 174—183) [118], und wenn vorher eigentlich nur die einseitige Zuneigung des Nisus erwähnt worden war (Nisus amore pio pueri), so weitet sich das jetzt auch in den Worten des Dichters: „his amor unus erat“. Nicht leicht mag Freundesliebe in so prägnanter Form so deutlich bezeichnet werden als mit diesen Worten [119], die dann fortgesetzt werden „pariterque in bella ruebant; tum quoque communi portam statione tenebant“ (182/83). Diese Verse muten fast an wie das Lied vom guten Kameraden, das auch das Wesen der Freundschaft in der Gemeinsamkeit sieht. Die Freundschaft, die sie zusammenführte, läßt sie jede Arbeit gemeinsam unternehmen; so ist es

[118]) Es könnte auffällig scheinen, daß *Vergil* erst hier, wo Nisus und Euryalus zum zweiten Male auftreten, sie genauer mit Patronymikon bezw. kurzer Charakteristik aufführt. Aber wenn in Buch V nur flüchtig auf sie hingedeutet war, entspricht das ganz der Gepflogenheit *Vergils*, der seine Personen immer erst da, wo er sie braucht, genauer kennzeichnet.

[119]) Man vergleiche den wundervollen Vers bei *Homer:*
„Πάτροκλός τε καὶ Αὐτομέδων, ἕνα θυμὸν ἔχοντες“ (Π 219).

klar, daß auch das gefährliche Wagnis beiden gemeinsam sein muß. Nisus' wohlmeinende Einwände „te superesse velim, tua vita dignior aetas neu matri miserae tanti sim causa doloris . . ." scheitern an der Entschlossenheit des Freundes: so holen sie sich zusammen die Zustimmung der Führer und machen sich zusammen auf den Weg, der für beide der Weg des Todes sein sollte.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den Verlauf des Unternehmens eingehend zu verfolgen oder aber in Einzelzügen Homerisches aufzuweisen: wie gerade hier Einzelheiten unverkennbar auf K der Ilias hinweisen, ist schon von *Heinze* (S. 216. 1) gezeigt worden und interessiert weniger, da hier ja die Frage nach den seelischen Gründen aufgeworfen wird. Und da muß eben das Faktum wieder und wieder betont werden, daß *Vergil* die Handelnden zu Freunden machte. Durch diese Umformung gewann er die Möglichkeit der Darstellung eines Endes, das gerade am Schluß noch einmal das, worum es ging, zusammenfaßt.

Nisus und Euryalus sind noctis per umbram ausgezogen: ihr Wagemut läßt sie aber nicht nur den Weg durch die Feinde machen, sondern auch eine große Anzahl von diesen töten und sich mit Beutestücken beladen; und das schlägt ihnen zum Verderben aus, denn der blinkende Helm des Euryalus wird von heranreitenden Feinden wahrgenommen, und er selbst, den

„. . . tenebrae ramorum onerosaque praeda
impediunt fallitque timor regione viarum" (384/85),

wird umstellt, während Nisus entweichen kann. Als er bemerkt, daß Euryalus ihm nicht folgt, kehrt er um, sieht den Freund inmitten der Feinde und schießt nach einem Gebet an Luna mehrmals aus dem Hinterhalt auf die Feinde; hierdurch erbittert, dringen diese auf Euryalus ein. Nisus stürzt in höchster Erregung vor, um den Freund zu retten und sich selbst als Opfer anzubieten, kann aber nur noch rächen und sich sterbend mit ihm vereinen.

Vergil hat mit diesem Gegenstück zur Dolonie etwas ganz Neues geschaffen, indem er einmal den Stoff zum Preislied der Freundschaft umgestaltete, dann aber auch die Tat statt gereiften Männern jugendlichen Helden übertrug. Die Wesensmerkmale des Jugendlichen sind deutlich gekennzeichnet. Euryalus, der noch nach Kinderart weinte, als ihm der Preis aberkannt werden sollte (V 343), kann nach ihrem Handstreich nicht genug blinkenden Schmuck mitnehmen, was ihm dann gerade das Verhängnis

bringen sollte[120]). Nisus ist im Vergleich zu ihm der Besonnenere; wie er bereits in der überraschenden unangenehmen Situation beim Wettlauf des Freundes nicht vergaß und ihm geistesgegenwärtig zum Sieg verhalf, so bleibt trotz jugendlichen Wagemutes sein Handeln immer überlegt: er erkennt die günstige Gelegenheit (IX 188 ff.), ist beim Wagnis selbst doch vorsichtig (320 ff.) und mahnt („sensit enim nimia caede atque cupidine ferri") zum Aufbruch (353 ff.). Damit ist innerhalb der generellen Charakteristik, der die Jünglinge unterworfen sind, eine leichte Abstufung vorgenommen, die sich jedenfalls der Individualcharakteristik nähert. Sonst ist das, was die beiden als Jünglinge kennzeichnet, allgemein angegeben; von Euryalus heißt es: „forma insignis viridique iuventa" (V 295) und „. . . quo pulchrior alter non fuit Aeneadum Troiana neque induit arma, ora puer prima signans intonsa iuventa" (IX 179/81). Von der Jugendschönheit des Nisus ist nicht die Rede, nur von seiner Tüchtigkeit (IX 176 ff.). Daß diese Züge äußerer Natur nur vorübergehend erwähnt werden, ist wieder für *Vergil* bezeichnend. Er zeigt das eigentlich Jugendliche an dem Handeln auf, das sich aus seelischem Sein herschreibt. Nur so ist das Tun der beiden verständlich, wenn sie nicht ihre wichtige Botschaft ohne Verzug überbringen und sich von dem Drang, ein Bravourstück zu leisten, ganz hinreißen lassen. Und nur so erklärt sich die Aufopferung Nisus', der ohne Besinnen[121]) sich in die Feinde stürzt, als er den Freund bedroht sieht:

„me, me, adsum, qui feci, in me convertite ferrum
o Rutuli, mea fraus omnis, nihil iste nec ausus
nec potuit (caelum hoc et conscia sidera testor):
tantum infelicem nimium dilexit amicum" (427—30).

Die Stimmung der Szene ist endlich das Letzte, womit *Vergil* den Zauber des Jugendlichen wiedergegeben hat. Es ist ein kleines, doch nicht zu verachtendes Zeichen, wenn Nisus hier zum ersten und letzten Mal selbst den Ausdruck amicus gebraucht, den sonst

[120]) Vergl. den Tod Camillas, der schließlich auch durch weibliche Freude am Schmuck verursacht wird.

[121]) Man darf nicht mit dem Dichter rechten, daß er Nisus nicht die im Grunde höhere Pflicht für das Allgemeinwohl hat erfüllen lassen. Unwillkürlich erscheint Nisus' Verhalten edel und richtig, außerdem aber folgt er dem Drang des Herzens, dem Impuls, ein Zeichen für die Richtigkeit der vergilischen Darstellung des jugendlichen Typus. Vergl. dazu *Heinze*, S. 219.

nur der Dichter berichtend angewandt hatte, er darf hier ein Wort brauchen, für das er gleich darauf mit seinem Leben eintritt.

„tum super exanimum sese proiecit amicum
confossus placidaque ibi demum morte quievit" (444/45).

Der Stimmung dient auch das Epiphonema, das der Dichter der Erzählung folgen läßt: „fortunati ambo . ." Mit dieser persönlichen Stellungnahme leitet er die Verse ein, die den Helden ewiges Gedenken versprechen. Am reinsten aber bewahren die Verse jenen geheimnisvollen Reiz und stimmungshaften Zauber des Jugendlichen in seiner frühen Vollendung, die den Tod des Euryalus wiedergeben:

„volvitur Euryalus leto pulchrosque per artus
it cruor inque umeros cervix collapsa recumbit:
purpureus veluti cum flos succisus aratro
languescit moriens, lassove papavera collo
demisere caput [122]), pluvia cum forte gravantur" (433/37).

So läßt *Vergil* im Tod der beiden das noch besonders aufleuchten, was er, wenn auch nur episodisch, hatte zeigen wollen, und was als sein Eigenstes angesprochen werden darf, das Jugendliche und die Freundestreue. —

Die Vereinigung von Jugend und Freundschaft ist in der Aeneis einmalig. Die übrigen Jünglingsgestalten sind, jede für sich, in der ihrem Alter entsprechenden Art charakterisiert, freilich ohne daß das individuell ausgestaltet wäre; doch sind sie sämtlich erst von *Vergil* geschaffen worden. Pallas, der Sohn Euanders, ist das Idealbild eines Jünglings, und es ist ein feiner Zug, wenn er von seinem alten Vater unter die Führung gerade des Aeneas kommt, der doch das Idealbild des Mannes ist. VIII 104 ff. zeigt er sich im Gegensatz zu seinen Altersgenossen, die die Ankunft der Fremden erschreckt, besonnen und beherzt. In der Schlacht wird sein Ehrgefühl offenbar, wenn er die Seinen aufhält und ermuntert (X 369 ff.), seine Tapferkeit in den Einzelkämpfen (379 ff.). Seine heldenhafte Gesinnung tritt hervor, als er, ein Jüngling, dem erprobten Kriegshelden Turnus kühn entgegentritt und dessen Herausforderung annimmt (439 ff.). Wenn er dann unter Turnus' Hand fällt, so erfüllt er wie Nisus und Euryalus sein Geschick zwar früh, aber mit dem Ruhme, als puer

[122]) Ein Vergleich mit Hom. K 306—08, der das Gleichnis vom Mohn schon hat, zeigt deutlich, wie *Vergil* rein gegenständlich *Homer* verhaftet ist, in der stimmungsmäßigen Auswertung weit andere Wirkungen erzielt.

schon als Held sich erwiesen zu haben. Die Schande unrühmlichen Lebens ist ihm erspart. Dieser Gedanke ist es, der in den erschütternden Klagereden des Aeneas (XI 42 ff.) und des gebrochenen Vaters (152 ff.) wiederkehrt und gleichzeitig dolor atque decus magnum ist.

Ganz ähnlich ist das Idealbild des Lausus, der seine Tapferkeit (X 426 ff.) wie seine treue Hingabe und Kindesliebe (795 ff.) zeigt und in der Erfüllung der Pflichten eines rechten Jünglings seinen Tod findet. All diese Jünglinge vertreten als ideale Typen die hoffnungsvolle männliche Jugend [123]), Individuen sind sie weniger, und die Unterschiedlichkeiten in den Charakteren, Tatendurst, entschlossener und standhafter Mut, pietätvolle Aufopferung (*Heinze*) sind eher situationsmäßig als durch die Charaktere der Individuen bedingt. Sie alle besitzen etwas von dem, was in dieser Art der Beschreibung jenen eigenen Zauber ausübt, „sie breiten über die getragene Würde der Aeneis einen leuchtenden Schimmer von Jugendschönheit“ [124]). Und wenn *Eduard Fraenkel* das Römische in seiner charakteristischen Erscheinungsform jugendfremd, fast jugendfeindlich nennt [125]), so tritt hier *Vergil* als Neuerer auf, der den Reiz, der im Jugendlichen liegt, selbst fühlte und in seinem Werk gestaltete. So konnte *Wili Vergils* Knabengestalten, die kämpfenden und geschichtewirkenden pueri „als eine der bedeutendsten literarischen Erfindungen des Dichters“ aussprechen. Alles Liebliche dieser Art der Darstellung ist noch einmal bei der Schilderung des Ascanius zu beobachten, der ich mich noch zuwenden möchte [126]).

Beim Bild, das die ganze Aeneis von Ascanius gibt, ist vor allem die Entwicklung [127]) zu beachten, die der Knabe durchläuft. Ich glaube hier an bewußte Absicht *Vergils*. Zeitlich sind die Einzelstadien durchaus möglich [128]). In II 652 wird er neben Creusa nur erwähnt. 674 wirft sich die Mutter mit ihm dem Aeneas in den Weg, und im Folgenden rückt er durch die Wundererschei-

[123]) *Heinze*, Seite 267.

[124]) *E. R. Curtius*' feinsinnige Ausführungen scheinen mir freilich in der Auslegung des Wortes puer zu weit zu gehen.

[125]) *E. Fraenkel*, Die Stellung des Römertums in der humanistischen Bildung, Berlin 1926, Seite 34.

[126]) Über Ascanius vgl. auch *Wili*, S. 100 ff.

[127]) Die Äußerungen von *J. W. Mackail* darüber, S. XVI, erscheinen mir anfechtbar.

[128]) Zum Folgenden vergl. *Heinze*, S. 157 Anm. 1.

nung, die den Anchises zum Mitgehen bewegt, in den Vordergrund des Interesses. *Vergil* läßt das Wunder sehr fein sich gerade an dem parvus Iulus vollziehen, der in seiner Kindlichkeit dem Übernatürlichen am ehesten nahe ist, gleichzeitig aber als letzter Sproß der Fürstenfamilie eine in die Zukunft weisende Bedeutung hat. Beim Auszug sehen wir ihn an des Vaters Hand. In Epirus hat Andromache Mitleid mit dem mutterlosen Kinde: sie beschenkt ihn im Gedenken an ihren Astyanax, der jetzt Ascanius' Alter haben müßte. Auf den Irrfahrten wächst er heran, und an Didos Hof weiß er gar wohl sein Rößlein zu tummeln. Die Jagdszene ist in Bezug auf Charakteristik des jungen Ascanius eine der gelungensten des Werkes [129]). Wie er als frischer Junge daherreitet, immer dem Jagdzug vorauf, und in knabenhaft ungestümer Begierde sich wilde Tiere zu bekämpfen wünscht, das sagen die Verse IV 156—159:

„at puer Ascanius mediis in vallibus acri
gaudet equo iamque hos cursu iam praeterit illos
spumantemque dari pecora inter inertia votis
optat aprum aut fulvom descendere monte leonem."

So ist er vom infans zum puer herangewachsen, doch kann ihn Dido noch auf ihren Schoß nehmen (IV 84). Auf den intimen Reiz der Verwandlung des Liebesgottes in den jungen Ascanius werde ich noch zu sprechen kommen. Auf Sizilien nimmt er als puer am Opfer bei der Leichenfeier für Anchises teil (V 74), ist aber noch impubis, da ihm ein Pädagoge beigesellt erscheint. Doch regt sich in ihm schon männlicher Sinn, wenn er beim Schiffsbrand den Frauen in höchster Erregung den Helm vor die Füße wirft und ihnen das Unsinnige ihres Tuns vor Augen stellt (V 670). Bei der Ankunft in Latium wird ihm die Entdeckung des Tischprodigiums [130]) in den Mund gelegt (VII 116) und *Vergil* hat hier geschickt im kindlichen Wort den tiefen Sinn zu verbergen gewußt. Als Nisus und Euryalus ausziehen wollen, ist er im Rate zugegen und lobt und verspricht in überschwenglicher kindlicher Art; aber er ist doch allmählich zum Jüngling herangewachsen. IX 590 erzählt von seiner ersten Kriegstat. Dann hören wir noch 661 von seiner Kampfbegierde, die nur durch Apolls

[129]) Ihren Reiz übte sie auch auf Illustratoren aus. In Federzeichnung bietet sie am Rand des Textes der Codex vaticanus lat. 2761.
[130]) Vergl. *Heinze*, S. 266, bes. Anm. 2.

Dazwischentreten zurückgedämmt wird. Mit seiner ersten Kriegstat ist der Bericht über Ascanius beendet, er ist vom Kind zum Jüngling geworden. *Vergil* hat, wie wir sahen, alle Möglichkeiten, die ihm des Ascanius Kindesalter bot, ausgenutzt, um das Spezifische des puer aufzuzeigen. Und es ist ihm gelungen, gerade bei Ascanius die zarte Blüte des puer in ihrem Schmelz zu zeichnen. Man freut sich fast, wenn die Beschreibnug da haltmacht, wo ganz neue Momente hätten hinzutreten müssen. Aus gelegentlicher Zukunftsschau in der Aeneis weiß der Leser zwar dies oder jenes über des Ascanius späteres Schicksal, doch bleibt das prophetisch verhüllt. So schließt die Aeneis an einem Zeitpunkt, wo er bereits auf der Schwelle des Jünglingsalters steht. Als infans hatten wir ihn kennen gelernt, aber was damals, als er an des Vaters Hand Troja verließ, die Zerstörung im Rücken, aber vor sich die aufgehende Sonne:

„iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae
ducebatque diem",

ihn symbolhaft als Träger der Zukunft kennzeichnete, das wird im Laufe des Geschehens immer mehr herausgestellt. Er erscheint nicht nur als der puer, in dessen Beschreibung all die Schönheit und Freude gelegt ist, die *Vergil* für die Jugend empfindet, sondern auch als das Beispiel einer Jugend, die die Hoffnung eines Volkes ist.

In diesem Zusammenhang liegt es nahe, ein Wort über Amor, der ja in I in Gestalt des Ascanius auftritt, anzufügen. Die Einfügung des göttlichen Knaben in die übrigen pueri erscheint schwierig (wie bereits die Göttinen durch ihre Würde von vornherein eine Sonderstellung behaupteten); denn ohne geradezu unkindlich zu erscheinen, entzieht er sich doch als Gott der Gleichsetzung mit den übrigen pueri. Im Bewußtsein der Notwendigkeit dieses anderen Maßstabes seien die Züge aufgezeigt, die sich zum Bilde des Liebesgottes zusammenfinden.

Dieses ist vom Dichter nicht mit kräftigen Strichen entworfen: seine Farben sind zart, ohne undeutlich zu sein. Amor tritt nur einmal auf, bei dem Gespräch mit seiner Mutter und der Ausführung des Auftrags, den er von seiner Mutter bekommen hat (1 657 ff.); dabei wird er beschrieben als Bogenschütze (aligerum adfatur Amorem 663), als machtvoller Gott (mea vires, mea magna potentia, patris summi qui tela Typhoea temnis 664/65); trotzdem tritt er nicht klar umrissen in die Erscheinung. Sein Alter nach

dieser Stelle allein zu bestimmen, hat Schwierigkeiten. Man ist zwar geneigt, ihn sich als puer zu denken, doch mehr unter dem unbewußten Einfluß der bildenden Kunst [131]) wie der hellenistischen literarischen Werke als den zwingenden Worten dieses Abschnittes. Dido liebkost freilich den Amor — Ascanius auf ihrem Schoß, doch entscheidet das auch nicht, da auch Ascanius' Alter unbestimmt gehalten ist. Ich möchte Ascanius höchstens für elfjährig halten. Sicheres zu sagen läßt nicht einmal 684 — notes pueri puer indue voltus — zu, denn die auf Amor bezügliche Apposition puer kann auch aus der durch die Verwandlung entstehenden Situation heraus erklärt werden [132]). Die erwähnte Annahme findet aber ihre Berechtigung durch IV 93 94

„egregiam vero laudem et spolia ampla refertis
tuque puerque tuus . . ."

Die Worte Junos hellen in ihrer beißenden Ironie und verächtlichen Gesinnung das auf, worauf es uns ankommt: Amor wird als puer bezeichnet. Was die Widersacherin sagt, die den Gott verächtlich als unreif bezeichnen will, hat in diesem Sinn doppelten Wert [133]). Aus Venus' Worten nicht weniger (nostro doluisti saepe dolore I 669) als aus der Bereitwilligkeit zu folgen (paret amor dictis carae genetricis 689) ist Cupidos Kindesliebe ersichtlich; darüber hinaus besteht aber zwischen Venus und ihrem Sohn, die ja beide Liebesgottheiten sind, in tieferem Sinn ein wundervolles Verhältnis, das hier wesentlich erscheint, auf das ich aber bereits bei Behandlung der Venus eingegangen bin [134]). *Vergil* hat endlich Amor wirklich eine Gottheit sein lassen und ihn all der kleinen und kleinlichen Züge entkleidet, mit denen Eros bei *Apollonios* und sonst in der hellenistischen Dichtung begabt erscheint [135]). So ist jener ein wirkliches Kind, dieser mutet wie ein

[131]) Vgl. *Saint Beuve* zur Amorstatuette von Bouchardon, a. a. O., S. 287: «Le dieu est déjà sorti de la première enfance, d'enfance proprement dit, c'est un adolescent ou un éphèbe, de once à treize ans, on dirait; c'est l'amour de Virgil au moment où il part pour executer l'ordre de sa mère et achever de revêtir le visage d'Ascagne».

[132]) Die Erklärung „nimm als Knabe (also da du selbst ein Knabe bist) dieses Knaben (Ascanius) Aussehen an" liegt freilich näher, zumal ähnliche Stellen (V 569, X 734) nur in diesem Sinne deutbar sind.

[133]) Juno sagt puer, nicht filius; das Negative in der Bedeutung von puer wird dadurch deutlich. Venus ersetzt diese Anrede fast durchweg durch „nate", was vielleicht doch die oben angegebene Deutung von puer stützt.

[134]) Vgl. o., bes. S. 23.

[135]) Vgl. *Saint Beuve*, a. a. O., S. 278.

Junge in den Flegeljahren an. Der Unterschied zwischen den beiden Dichtern ist evident und ja auch sonst schon herausgearbeitet [136]). *Vergil* hat in der Beschreibung des jugendlichen Gottes mit Bedacht alles fern gehalten, was göttlicher Würde widerspräche, er hat aber nicht auf die Darstellung speziell des jungen Gottes verzichtet, sondern sie nur in seinem Sinne durchgeführt. In der Verwandlung [137]) gerade in den puer Ascanius liegt, auch von hier gesehen, ein besonderer Reiz. Daß Amor überhaupt eingreift, ist ein tiefer zu deutendes Symbol, kein überkommenes Bild, wie es *Apollonios* noch hat, und daß *Vergil* den eigentlichen Pfeilschuß nicht hat, erscheint mir nicht leicht in seiner Bedeutung überschätzt werden zu können.

Wenn Amor dem Wunsch seiner Mutter nachkommt und seine Tätigkeit ganz starken Erfolg zeitigt, so ist damit das, was ich oben über eine allmählich erwachende und wachsende Liebe sagte, nicht hinfällig. Denn es ist nicht so, daß durch Amors einmaliges Eingreifen einzig und allein die Vorgänge ihre Erklärung fänden, sondern umgekehrt tritt zu einer Entwicklung, deren Verlauf durch psychologische Bedingtheiten gegeben ist, das Handeln des Gottes symbolhaft hinzu. Die Einführung Amors ist nicht bloße Allegorie, eine Form, in der „Eros schon vor *Vergil* unzählige Male in griechischer und römischer Poesie aufgetreten war"; dadurch daß Amor in der Gestalt des Sohnes erscheint, gibt es kein Leerlaufen im Schematischen, sondern „der Zug ist psychologisch sehr fein, die Symbolik an sich ganz durchsichtig; durch das Gespräch zwischen Venus und Amor hat sie der Dichter ebenso über die blasse Allegorie herausgehoben, wie *Apollonios* das Eingreifen seines Eros durch die vorbereitenden olympischen Szenen" [138]). Im Gegensatz zu *Apollonios* zeichnet hohe Würde die

---

136) Vgl. *Heinze*, S. 483 u. *Saint Beuve* an der bereits zitierten Stelle 278 ff.

137) Das Neue, in dieser Art göttliche Personen erscheinen zu lassen, betont *Heinze*, S. 313. Hier nimmt der Gott in der Tat nicht nur eines bestimmten Menschen Gestalt an, sondern er tritt ganz an dessen Stelle, während der Mensch entrückt wird. Das ist ebenso ungewöhnlich wie für diese Stelle passend. Es braucht nicht zu befremden, daß das Eintreten des alten Zustandes nicht besonders erwähnt wird: Wenn Ascanius in IV 140 ff. auftritt, hat Amor ja seine Aufgabe erfüllt und selbstverständlich dem echten Ascanius Platz gemacht. Außerdem wird das schon in I 683 „tu faciem illius noctem non amplius unam falle dolo" angedeutet, was bereits *Servius* zu diesem Vers anmerkt.

138) S. *Heinze*, S. 306.

Venus bei *Vergil* aus. Der Liebesgott in der Ausübung seiner Funktion wirkt bei *Apollonios* etwas bläßlich, bei *Vergil* wegen der seelischen Begründung des Geschehens wahrer und überzeugender. Das Eingreifen Amors ist überaus bezeichnend für die Symbolik der Götterszenen, die *Heinze* noch weiterhin aufzeigt. *Vergils* symbolisierende Absichten sind ihm „eine bewußte Umsetzung einfacher psychologischer Vorgänge in die Form göttlicher Einwirkung“ [139]), und nach unseren Erwägungen dürfen wir glauben, daß die Zurückweisung der Worte *Drachmanns*, *Vergil* setzte seine Götter an die Stelle der natürlichen Psychologie, durch *Heinze* (S. 123, 1) zu Recht erfolgte. So ist Amor bei *Vergil* weder das blasse Schemen einer Allegorie noch ein mit den Mitteln starker Realistik geschilderter, allzu vermenschlichter Gott, sondern der jugendliche Gott der Liebe schlechthin; von ihm sagt *Haecker* mit Recht: daß man ihn nicht wie *Vergil* Amor nennen könne, „da dieses Wort wie so viele andere gewaltige oder holde, seine Größe . . verloren hat“. Eros muß er auch bei *Vergil* heißen als Träger jener Macht, die alle bezwingt.

[139]) *Heinze*, S. 305.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

P. Vergili Maronis opera. Rec. G. Janell. Ed. alt. Lipsiae 1930.

Vergils Gedichte. Erkl. von Ladewig-Schaper-Deuticke-Jahn. Bd. 2—3 (Aeneis), 13. (9.) Aufl. Berlin 1904—12.

The Aeneid, with introduction and commentary by J. W. Mackail. Oxford 1930.

Homeri opera. Rec. D. J. Monro et Th. W. Allen. Vol. 1—4. Oxford 1908.

Apollonii Rhodii Argonautica. Rec. R. C. Seaton. Oxford o. J.

The Argonautica of Apollonios Rhodios, with introduction and commentary by G. W. Mooney. Dublin 1912.

H. Ahlers: Die Vertrautenrolle in der griech. Tragödie. Diss. Gießen 1911.

A. Bellesort: Virgile, son œuvre et son temps. 9. éd. Paris 1924.

St. Beuve: Étude sur Virgile. 2. éd. Paris 1870.

E. R. Curtius: Zweitausend Jahre Vergil. Neue Schweizer Rundschau 23, 1930.

Ed. Fraenkel: Gedanken zu einer deutschen Vergilfeier. Berlin 1930.

— Die Stellung des Römertums in der humanistischen Bildung. Berlin 1926.

— Vergil und die Aithiopis. Philologus 87, 1932.

— Die klassische Dichtung der Römer. In: Das Problem des Klassischen und die Antike. Leipzig 1931.

P. Friedländer: Statius an den Schlaf. Die Antike 8, 1932.

Th. Haecker: Vergil, Vater des Abendlandes. Leipzig 1931.

R. Heinze: Vergils epische Technik. 3. Aufl. 2. Abdr. Leipzig 1928.

G. Huber: Lebensschilderung und Kleinmalerei im hellenistischen Epos. Diss. Basel 1926.

L. Klein: Die Göttertechnik in den Argonautica des Apollonios Rhodios. Diss. Freiburg i. Br .1928.

A. Körte: Die hellenistische Dichtung. Leipzig 1925.

K. Kunst: Die Frauengestalten im attischen Drama. Wien 1922.

W. F. Otto: Vergil. Vortrag. Berlin 1931.

H. W. Prescott, The development of Virgil's art. Chicago 1927.

W. Schadewaldt: Sinn und Wesen der vergilischen Dichtung. In: Aus Roms Zeitwende. Leipzig 1931.

W. Y. Sellar: The Roman poets of the Augustan age: Virgil. 3. ed. Oxford 1897.

B. Snell: Sapphos Gedicht *Φαίνεταί μοι κῆνος*. Hermes 66, 1931.

P. E. Sonnenburg: Zur Würdigung des Apollonios Rhodios. Ilbergs Neue Jahrb. 23, 1909.

J. Stroux, Vergil. Vortrag. München 1932.

A. Turyn: Studia Sapphica. Eos. Suppl. vol. 6. 1929.

H. de la Ville de Mirmont: Apollonios de Rhode et Virgile. Paris 1894.

W. Wili: Vergil. München 1930.

Lebenslauf.

Am 13. März 1907 wurde ich in Wesel a. Rh. geboren; meine Eltern waren Joh. Kosthorst und Clara Kosthorst geb. Sonntag. Das Gymnasium meiner Heimatstadt besuchte ich von Ostern 1917 bis zur Reifeprüfung Ostern 1926. Ich studierte Alte Sprachen und Deutsch an den Universitäten München und Münster bis zum Herbst 1930. Im Mai 1933 bestand ich das Rigorosum und im Januar 1934 das Philologische Staatsexamen; dann war ich eine Zeitlang im Freiwilligen Arbeitsdienst und bin seit Oktober 1934 im höheren Schuldienst.

Meine akademischen Lehrer waren in München die Herren Prof. Dr. Becher †, Borcherdt, Brecht, Drexl, Geratewohl, Geyser, Hartl, Kehrer, von Krauß, Kutscher, Lorenz, von Martin, Maurenbrecher, Mayer, von der Pfordten, Rehm, Schwartz, Strich und Wolters; in Münster die Herren Prof. Dr. Beckmann, Burck, Ettlinger †, Hübner, Lehmann-Hartleben, Magon, Müller, Münscher, von Salis, Scholz, Schöne, Schulte-Kemminghausen, Schwering, Schwietering, Sonnenburg, Stefansky, Steffes, Többen, Volbach, Wagner und Wilhelm-Kästner. Ihnen allen, namentlich meinen Fachlehrern in Münster, bin ich zu großem Dank verpflichtet, besonders Herrn Prof. Dr. Beckmann, der diese Arbeit angeregt und gefördert hat, sowie Herrn Priv.-Doz. Dr. Burck, der mir während meiner Studienzeit stets ein ratender und leitender Helfer war.